UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00257948 0

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by

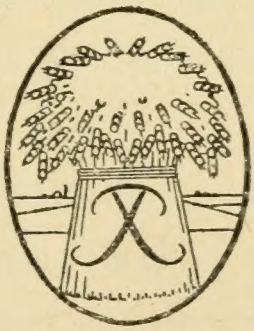
MRS. MAURICE DUPRÉ

LA TECHNIQUE
DES PEINTRES

LIBRAIRIE GARNEAU
Limitée
Livres et Ornements d'Eglise
47 Rue Buade, QUEBEC

J.-G. GOULINAT

LA TECHNIQUE DES PEINTRES



PAYOT & Cie, PARIS
106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN
1922

Tous droits réservés.

LIBRARY
JUL 23 1970
UNIVERSITY

ND
1260
G6

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction
réservés pour tous pays.
Copyright 1922, by Payot et Cie.

En écrivant ces lignes, je n'entends pas faire de l'enseignement. Les détails purement matériels que je donne sur le métier des peintres, servent uniquement à mettre en lumière un des coins du labyrinthe dans lequel les artistes cherchent leur chemin.

Mon but est de donner une impression des réalités et des mille riens subtils dont un maître est formé. Je tente aussi de montrer en quoi ses conceptions n'ont de valeur que soutenues par sa science.

L'érudition n'a donc aucune place dans cette étude. Prenant l'entière responsabilité des idées que je soumets, je n'ignore pas que je puis me tromper, et c'est là ma seule certitude.

J.-G. G.

AVANT-PROPOS

I. — CARACTÈRE ESSENTIEL DE L'ARTISTE.

Fluide, impondérable, l'art entre dans la matière pour la vivifier, la parer de grandeur et de style. Fait de sensibilité, il appelle l'émotion, la simplicité ; fait aussi de goût, il réclame l'élévation de la pensée, le choix des moyens.

Mais nous ne tenterons pas ici de définir l'art : notre but, plus modeste, est d'observer comment tendent vers lui ceux qui ont reçu mission de le servir dans une de ses branches : la peinture.

Avant de spécialiser notre étude et de suivre le peintre dans ses efforts et ses recherches, si nous ouvrons avec Montaigne « le grand livre du monde », nous voyons que la matière d'art ou beauté, abonde, débordant le champ restreint que les professionnels exploitent. Ses manifestations, petites ou grandes, entourent notre vie d'inépuisables richesses journalières. Elles sont

multiples dans la nature qui ne reste pas une seconde sans renouveler ses chants, ses murmures, ses effets gais, tristes, ensoleillés ou brumeux. Elles sont également nombreuses parmi nous. Mais, de même qu'il reste aveugle et sourd devant les splendeurs qui l'environnent, l'être humain demeure, la plupart du temps, inconscient de la beauté qu'il crée. Pourtant, dans le geste du travailleur d'usine, le rythme du faucheur, la cadence du marin qui rame, dans le champ du laboureur dont l'écho remplit le vallon, dans les attitudes recueillies de femmes qui prient ou les mouvements mesurés de jeunes gens qui dansent, dans l'arrangement de quelques fleurs, le choix d'un ruban qui complète une toilette, que de notes d'art réelles et variées !

*
* *

Mais si l'art est partout en substance, rares pourtant sont ceux qui justifient de l'appellation d'artiste si généreusement attribuée. La prudence des Espagnols ne leur fait accorder ce titre à leurs plus grands peintres que relativement à telle ou telle de leurs œuvres. On ne dit pas chez eux : « Vélasquez avait du génie »,

mais « quand il peignit les Ménines, il eut une inspiration de génie ». Réserve judicieuse qui les empêche de prodiguer un nom que nous donnons à trop de praticiens, uniquement parce qu'ils se consacrent à l'une des branches de l'art, sans avoir d'autre avantage à leur actif que des connaissances techniques.

Or, elles ne sont que les outils nécessaires à l'artiste pour s'exprimer. Mais les pensées inexécutées du passant inconnu, peuvent, s'il est sensible, monter plus haut dans le domaine de l'art, que les élucubrations banales d'un prestidigitateur de la palette ou de l'ébauchoir.

Il est fréquent de dire devant une œuvre d'art : « elle n'est pas d'un artiste » ; peintre, sculpteur, musicien ou poète peuvent donc n'avoir de l'art que l'étiquette, et seraient plus justement appelés : des artisans.

*
* *

L'artiste complet nous semble être d'abord celui qui possède assez le côté matériel de son métier pour transcrire ses impressions en toute sécurité. C'est en même temps celui dont le cerveau, vivant en communion constante avec la mesure de beauté que chaque jour nous

accorde, sait l'analyser, et s'il ne peut toujours, selon son gré, en tirer de belles œuvres, cherche à créer, en synthétisant ses émotions personnelles. C'est un technicien, un observateur, un émotif.

S'il est musicien, il sera sensible aux harmonies sans cesse renouvelées qui nous environnent. Il entendra comme nous, et mieux que nous, le bruissement de l'eau, le chant des cigales, les remous d'une foule en fête, l'écho de cloches lointaines. Mais il ne se contentera pas de traduire en notes de musique et phonographiquement, ses impressions auditives. Ce n'est que lorsque son esprit, travaillant sur les thèmes saisis au hasard d'une promenade, d'une rêverie, d'un sommeil parfois, les aura assimilés, transformés, rendus siens, qu'il nous les livrera, puissamment harmonisés par son talent de technicien.

C'est cette synthèse d'émotions personnelles, appuyée sur une forte connaissance des règles de l'art qui nous donne une « Symphonie pastorale » ou un « Prélude de l'après-midi d'un faune ».

Si l'artiste est poète, il écoute à l'égal du musicien et regarde à l'égal du peintre. Mais plus encore qu'il ne voit ou qu'il n'entend, il

s'efforce de sentir. Il perçoit la beauté de toute chose, non seulement celle d'un paysage ou d'une harmonie, mais celle d'un acte, d'une idée.

Un travail parallèle se fait chez le sculpteur ou le peintre. C'est alors la beauté d'un geste, la rareté d'un effet de couleur, le style d'une attitude qui l'émeut. Mais lui aussi évite le danger d'une reproduction trop servile, et son cerveau travaille autant que sa brosse ou son ciseau. A l'émotion produite par le spectacle vu, succède l'effort d'interprétation qui guidera l'exécution.

Alors, un effet de lumière analogue, deviendra, sous des pinceaux d'artistes différents, un coucher de soleil tragique avec Delacroix, enchanteur avec Monet. Un même mouvement de nu nous donnera, à travers les siècles, une idée de fougue avec le Tintoret et de grâce voluptueuse avec Fragonard.

A l'aide de moyens variés et souvent opposés, les grands maîtres de la peinture, dont nous essayerons ici de définir et d'analyser les caractères, servent le même idéal. C'est dans la nature que leur sensibilité puise les trésors de l'inspiration. A eux ensuite de bâtir leur œuvre, difficile à édifier, car les entraves sont nom-

breuses, et les exigences du métier multiples. Ils sont « artistes » au sens complet du mot si, partant d'une émotion sincère, ils s'appuient sur une technique sûre, s'ils savent ne pas en être encombrés et nous la faire oublier.

Alors, grâce à leur art, nous retrouvons dans leurs toiles la traduction de ce que nous sentons confusément sans savoir ni pouvoir l'exprimer, et qui est justement ce sentiment de la beauté que chacun, à un degré quelconque, porte en soi.

II. — DE L'ÉQUILIBRE NÉCESSAIRE ENTRE LES DONS NATURELS ET LA TECHNIQUE.

L'artiste naît donc avec des dons spéciaux et doit savoir les exploiter habilement. D'une part, il sent, de l'autre, il exécute ; c'est un inspiré et un technicien.

Certes, sans la flamme qui brûle en lui, banales seraient ses créations, vaines la justesse de son dessin, la richesse de ses harmonies, la hardiesse de sa facture. Mais il doit aux ressources de son métier la possibilité de traduire ses sensations. Il ne peut se passer d'une science qui lui est nécessaire comme l'est au

terrain fertile la charrue qui remue les terres, et les rend propres à faire germer la semence.

Tournons nos regards vers quelques maîtres choisis au hasard : que ce soit Vinci, donnant à sa Joconde, à sa Sainte-Anne, à son Jean-Baptiste leur indéfinissable sourire, Rubens, baignant dans une lumière blonde les formes pleines de ses nudités, Rembrandt, enveloppant ses personnages d'une brume mystérieuse, Watteau, faisant évoluer les silhouettes de ses fêtes galantes sous les ombrages de parcs enchantés, tous semblent peindre « d'abondance », et leurs œuvres paraissent au premier abord des émanations d'un cerveau conduisant directement la brosse.

Aucun, pourtant, parmi les plus grands, n'est exempt d'un travail patient. Tous ont accepté une discipline, reçu l'enseignement d'un ou plusieurs maîtres, appris plus ou moins laborieusement leur métier de « bon ouvrier ».

Certains, au génie facile et prolifique, enfantent dans la joie comme Véronèse, le Tintoret, Franz Hals.

D'autres, plus inquiets, plus tourmentés, peinent durement, cherchent leur voie avec âpreté, comme Vinci, Rembrandt, Chardin.

Si l'on excepte quelques prodiges, Raphaël en

est le type, qui ramassent en une vie très courte une œuvre synthétique et parfaite, il est à remarquer que la plupart des grands peintres produisent leurs chefs-d'œuvre à leur maturité. Alors ils bénéficient des tâtonnements, des efforts, des erreurs de leur jeunesse, et n'ont pas encore perdu par l'effet de l'âge et parfois du succès, la science et l'aisance dans le métier acquises au cours des études. Ils sont, suivant l'expression courante « en pleine possession de leurs moyens », c'est-à-dire que l'équilibre entre leurs dons naturels et la technique nécessaire est, chez eux, parfaitement réalisé.

Sur cet équilibre, on ne saurait, à mon sens, assez insister. L'art est fait de mesure, de réflexion en même temps que d'inspiration. Une œuvre peut et doit garder la spontanéité du premier jet. Mais c'est parce qu'elle a été mûrie par le cerveau après avoir été conçue, qu'elle est grande. L'Embarquement pour Cythère, par exemple, cette féerie de couleurs et cette page d'exquise fantaisie, reste une œuvre de réflexion et de volonté.

*
* *

La rupture de cet équilibre crée un double

danger qui risque de compromettre ou d'entraver le libre essor du génie.

Le premier de ces dangers consiste, sous le prétexte, excellent dans son principe, du respect de la personnalité, à n'attacher d'importance qu'au développement des dons naturels, sans imposer à l'artiste, sinon une contrainte fâcheuse, du moins une discipline nécessaire.

Tendance très à l'ordre du jour et dont nous trouverons de nombreux exemples dans les milieux éclairés en matière d'art.

Je citerai, entre beaucoup d'autres, celui d'un enfant dont j'eus l'occasion de voir les dessins et esquisses qui révélaient un tempérament exceptionnel, et auquel son père refusa, par principe, de donner une direction artistique quelconque. Or, pendant des années, l'enfant sembla justifier ce système, et ses compositions, d'une grâce vraiment naïve, où la simplification des moyens ajoutait au charme, étaient pour moi l'objet d'une admiration doublée d'étonnement. Mais il a aujourd'hui plus de vingt ans, et je vois s'accentuer peu à peu deux symptômes de faiblesse entrevus depuis quelque temps. Tout d'abord il n'a pas progressé, ses premières créations restent, et de beaucoup, les plus parfaites. Ensuite de son œuvre curieusement vaste

se dégage une impression de monotonie, de redite. A ses jeunes conceptions, ses moyens puérils suffisaient ; mais son inspiration de vingt ans en réclamerait d'autres qui lui font défaut. De là une gêne, un déséquilibre croissant entre l'idée et son expression, et pour demain peut-être, la chute de ce tempérament si richement doué, dans la banalité, la pauvreté et la stérilité.

C'est le sort de beaucoup de jeunes, auxquels on a justement reconnu « un joli œil », « une vision originale », « un heureux coup de crayon », « un sens décoratif amusant », et qu'on précipite dans le néant pour sauvegarder leur personnalité.

Nous les voyons chaque année, représentés par centaines dans les salons et expositions de toutes sortes. Ils nous attirent souvent par des pochades justes et d'un joli ton, témoignant de l'heureuse vision de leur auteur ; mais la rapidité des moyens interdit un examen sérieux du dessin, de la perspective, des valeurs. S'ils s'en tiennent là, il résulte forcément de cette profusion de notes hâtives une impression de superficialité et de redite. Le mal s'aggrave encore s'ils veulent développer leurs pochades. Alors, toute la faiblesse apparaît, les qualités de

coloration se perdent, les tons se bouchent, les pâtes se fatiguent, par suite de l'incapacité où est le peintre ignorant son métier, d'appliquer dans une œuvre, des dons rendus impuissants.

Je sais, en écrivant ces lignes, me condamner d'avance au reproche d'incompréhension que ne manqueront pas de me faire toute une lignée de peintres. Avec une ardeur généreuse, une conviction sincère mais parfois juvénile, ils raisonnent en effet ces faiblesses et ces incohérences ; ils codifient le règne des figures sans forme, des maisons bâties de travers, des tables qui chavirent, etc. Et, par une contradiction amusante, loin de se vouloir libérés de toute tutelle, ils se mettent sous la bannière de maîtres inattendus, se disent héritiers de Poussin, de David, d'Ingres.

J'aurai l'occasion de revenir au cours de cette étude sur l'erreur commise, souvent de bonne foi, par des artistes que perd leur trop complète ignorance technique. Erreur surtout regrettable à mon sens en ce qu'elle tue justement cette originalité qu'elle a voulu à tous prix sauvegarder.

*
* *

Ce respect intransigeant de la spontanéité,

cette peur d'y voir porter atteinte par une discipline quelconque, se rencontrent surtout dans les milieux artistes, et souvent parmi des professionnels de talent. C'est que des légions de peintres ont souffert d'un second danger plus grave encore pour l'art. Ils savent que si l'équilibre risque d'être rompu parfois, aux dépens de la technique indispensable, il peut l'être aussi par l'abus et l'emploi trop facile du métier qui dessèchent les dons naturels et appauvrissent le sentiment artistique. Beaucoup ont reçu dans une école officielle l'enseignement de maîtres officiels. Ils y ont appris le dessin, les règles de composition, l'art de construire. Mais ils ont subi des années une règle étroite qui risque de tarir en eux la sève naturelle.

De cet enseignement académique, certains, heureusement, savent tirer profit. Et s'ils s'en dégagent assez tôt pour garder intacte leur personnalité, elle s'épanouira d'autant plus qu'elle s'appuiera sur des bases plus solides.

Mais combien risquent d'y perdre à jamais cette parcelle d'originalité à laquelle un enseignement judicieux devrait donner les moyens de se révéler. Disciples parfois trop dociles d'un maître souvent trop dogmatique, ils la sacrifient au contraire, d'abord à l'inconscient

désir de lui plaire, bientôt à l'attrait des médailles et des récompenses officielles. Pris dans l'engrenage de cette peinture de salons dont on ne dira jamais assez les méfaits, ils construisent chaque année, à dates fixes, des œuvres « solides » où les valeurs sont respectées, l'effet mathématiquement calculé, mais où l'on retrouve les clichés, les formules, parfois les sujets favoris de leurs maîtres, et trop rarement une marque personnelle.

La peinture n'est alors qu'un métier, elle n'est plus un art ; triste conséquence d'un déséquilibre fâcheux qu'une visite aux salons rend, chaque printemps, plus frappante.

Notre époque d'ailleurs n'en garde pas l'unique privilège. Que sont, en effet, les conceptions compliquées, afladies, torturées des Carrache ou de Guido Reni, sinon l'affaiblissement constant de la pensée des maîtres du XVIe ? Que sont les grandes pages froides de Guérin, de Léthière, sinon de savantes mais serviles applications de l'art de David, dépouillé d'âme et devenu formule ?

Ces peintres, et tant d'autres, ne sont pourtant pas sans valeur. Ils savent dessiner, composer, ils connaissent leur métier, mais une technique abusive et mal assimilée remplace

chez eux l'inspiration, et produit une action desséchante : la source du génie est tarie et leur art sent la décadence.

Le même danger, bien que plus rarement, prend parfois une tout autre forme. Certains artistes par le fait même de leur personnalité puissante, fanatiques de leur métier comme ils le sont de leur art, s'acharnent à le compliquer, se torturent en recherches techniques, font des trouvailles de palette, des innovations de facture, dans un perpétuel besoin de renouvellement, qui nuit à leur œuvre.

Péril attachant puisqu'un excès de préoccupation artistique en est la cause, péril tout de même qui doit être signalé au début d'une étude sur la technique picturale.

C'est celui qui hante l'œuvre d'un Cézanne, tourmenté par des exigences techniques qu'il s'exagère, constamment insatisfait de ses créations spontanées, en arrivant par abus de raisonnement dans sa recherche des « volumes », à ces constructions cahotiques, à ces lourdeurs de tons qui contredisent sa vision originale.

Inquiétudes fécondes certes, qui ont ouvert la voie à de trop nombreux efforts, pour que nous ne nous inclinions respectueusement de-

vant leurs artisans, mais erreurs néanmoins qui peuvent aboutir comme d'autres à la rupture de cet équibre raisonnable dont nous marquions, au début de ce chapitre, l'impérieuse nécessité.

PREMIER LIVRE

LE
MÉTIER DU PEINTRE

Aucune leçon, aucun enseignement ne peut donner à un être humain le sens artistique s'il en est totalement dépourvu en venant au monde.

Si au contraire ce goût existe en lui, l'atavisme d'une part, l'éducation de l'autre, peuvent puissamment contribuer à aider son développement. Il s'adaptera d'autant plus aisément que le milieu s'y prêtera davantage. On pourrait citer maintes lignées d'artistes se succédant de pères en fils et confirmant cette évidence.

Mais en dépit des exemples et de l'hérédité, le don artistique reste chez chacun de nous absolument individuel. Parfois il se manifeste chez l'enfant très jeune et s'impose à lui sous forme de vocation irrésistible, quelle que soit

l'ambiance : Rembrandt, fils de meunier, naît peintre et s'affirme tel dès son jeune âge, en dépit de la résistance paternelle. Parfois il n'apparaît au contraire que sous la forme d'aspirations assez vagues : Fromentin cherche longtemps sa voie, hésite entre la plume et le pinceau, et d'ailleurs partage entre les deux ses besoins artistiques.

Je connais le cas d'un jeune homme qui jusqu'à vingt ans se crut né pour être sculpteur, et après cinq ans d'atelier, sentit une soudaine attirance vers la musique et quitta le ciseau pour l'archet. Ceux que les arts sollicitent doivent donc s'assurer en toute conscience de la route qu'ils sont appelés à suivre. Aussi étrange que cela puisse paraître, ils peuvent parfois entrevoir le but, mais se tromper de chemin. Or, la sincérité en art est une obligation, mais la première des sincérités est celle de la vocation.

Prendre conscience de ses aspirations est un point de départ essentiel pour chaque artiste : reste ensuite le métier à apprendre.

Je dirai, en cours de route, en quoi les écoles sont bonnes, en quoi aussi elles peuvent être dangereuses.

Mais mon but n'est point d'indiquer des mé-

thodes. Je ne veux ici qu'observer les nécessités en face desquelles tout peintre se trouve.

Elles sont d'un ordre triple suivant qu'on envisage en lui le praticien, le technicien ou l'artiste.

PREMIÈRE PARTIE

LE PRATICIEN

Il fut un temps où les peintres attachaient forcément au côté pratique du métier une grande importance. L'industrie n'ayant rien du développement actuel, ils devaient confectionner eux-mêmes ou avec l'aide de leur broyeur de couleurs les matériaux nécessaires à leur art. Ce n'était pas simple, les résultats n'étaient pas toujours également heureux, mais les peintres, fatalement, s'intéressaient de plus près aux réactions des couleurs, à la nature des liquides employés. Ils avaient un intérêt primordial à ce que ces préparations fussent faites le plus correctement possible. Si certaines de leurs œuvres ont jauni, noirci, on est frappé néanmoins en regardant maintes toiles anciennes, de l'admirable état dans lequel elles sont arrivées jusqu'à nous. En dehors du talent de leurs auteurs, qui est hors de cause, il est certain qu'elles ont été chimiquement bien peintes.

Par contre, beaucoup de toiles plus récentes sont irrémédiablement abîmées. C'est le cas de tant d'œuvres exécutées depuis l'Empire, compromises par l'emploi de siccatifs nocifs, de vernis prématurés, de combinaisons de couleurs regrettables qui ont occasionné de multiples accidents.

Les inconvénients d'une science insuffisante ou mal appliquée existent encore aujourd'hui.

J'ai souvent constaté les ravages qu'un court laps de temps faisait subir à des tableaux qui, en quelques années, perdaient leur fraîcheur et leur éclat.

Gâtés par le progrès, nous trouvons en abondance chez n'importe quel marchand de couleurs, des toiles préparées, des tubes de toutes les nuances, des vernis, et, pour peindre, des liquides variés. Tant de commodités nous tentent, et nous achetons les produits qu'on nous offre, sans prendre le temps de contrôler leur valeur chimique.

Le jeune artiste, pour ses travaux d'atelier, pour ses esquisses, pour ses « Salons » use beaucoup de couleurs ; il est naturellement amené à employer les moins coûteuses ; de même entre deux vernis il choisira, au hasard, le plus avantageux. En dehors de cette raison

d'économie, il s'attachera trop souvent pour composer sa palette à la satisfaction immédiate de ses recherches, sans se préoccuper des qualités de résistance ou de solidité des couleurs choisies.

D'ailleurs, durant ses années d'atelier, il n'est pas assez mis en garde, soit aux Beaux-Arts, soit dans les académies particulières contre les dangers des mauvais produits. Certains maîtres conseillent parfois une marque de couleurs plutôt qu'une autre, mais sans s'arrêter suffisamment à l'a-b-c de cette chimie de la peinture.

Un écrivain, avant de s'attacher au style, a appris l'orthographe, un musicien avant de faire des arpèges ou des gammes a déchiffré ses notes ; un mathématicien ne ferait pas d'algèbre sans connaître les quatre règles. De même un peintre doit s'initier à l'arithmétique élémentaire de son métier, pour ne pas risquer de l'apprendre plus tard à ses dépens. Il faut, pour combler cette lacune, qu'il ait de son œuvre une idée plus haute. Au lieu de souhaiter seulement pour elle un succès immédiat, qu'il pense à la faire durable pour se réserver l'approbation de ceux qu'il ne connaîtra pas.

CHAPITRE I

PRÉPARATION DES COULEURS

Dans les tableaux anciens représentant un « coin d'atelier » on voit souvent un personnage accessoire occupé à broyer des couleurs. C'était en général un élève. Les artistes devaient tout savoir de leur métier et apprendre, pour commencer, à préparer la pâte colorante destinée à garnir leur palette.

Les couleurs, telles qu'elles arrivaient chez les peintres lorsqu'ils les préparaient eux-mêmes, telles qu'elles arrivent maintenant chez le fabricant, se présentent sous forme de blocs, cristallisés ou poudreux, mais ayant, pour la plupart, la consistance de craie tendre. Leur qualité dépend certainement tout d'abord de la pureté des matières premières employées. Le chimiste « isole les corps » de l'état d'agglomérat brut dans lequel on les lui livre. C'est parfois de la terre, lorsqu'il s'agit des ocres, terre qui se trouve à l'état naturel, pour l'ocre

jaune ou l'ocre rouge, et dont on tire des variantes en la calcinant, comme la Sienne brûlée par exemple. D'autres couleurs s'obtiennent avec des moyens élémentaires : le noir de fumée de lampe, les os carbonisés, ou le charbon du cep de vigne brûlé, produisent différentes teintes de noir.

Le bleu d'outremer aussi est une pierre naturelle. C'est le lapis lazuli. Mais contrairement aux terres, dont l'abondance permet une exploitation facile, l'outremer naturel est tellement rare, que de nos jours il est à peu près inemployé. Les recherches de laboratoire ont obtenu avec du sulfure de sodium et du silicate d'alumine, un ton assez fixe, se rapprochant de l'outremer lapis[1].

Il serait désirable que les peintres puissent n'avoir sur leur palette que des couleurs extraites de sources aussi simples que les terres. Déjà un coloriste peut beaucoup, avec l'ocre jaune, l'ocre rouge et le noir. Ces matières subissent peu d'altération. Mais l'artiste le plus habile ne saurait aller loin sans le secours du blanc ; et voilà la première pierre d'achoppement.

---

1. Cette découverte de laboratoire est due à M. J.-B. Guimet ; elle remonte à 1826.

Le blanc, qu'on appelle pompeusement « blanc d'argent », n'est nullement fait avec de l'argent ; c'est modestement un carbonate de plomb, autrement dit de la céruse épurée. Il est destiné à noircir. Le moins qui puisse lui arriver est de jaunir avec le temps. Le blanc extrait du zinc n'a pas ces inconvénients, mais il craque, ne couvre pas, et sèche difficilement. D'ailleurs, si le problème de la stabilité du blanc était résolu, il y aurait encore celui des autres couleurs, vitales pour une palette, comme le jaune ardent, qu'il soit strontiane ou cadmium, le rouge, comme le vermillon, voire même la laque de garance, le bleu, le vert, le brun. Ces couleurs sont le résultat de combinaisons chimiques et ne donnent qu'une relative sécurité. Les unes noircissent, d'autres absorbent les tons qui leur sont mélangés, d'autres enfin deviennent opaques.

Pourtant, parmi les centaines de couleurs mises à la disposition des peintres, toutes ne sont pas aussi mauvaises. Comme de deux maux, il faut choisir le moindre, l'artiste ne doit additionner aux tonalités obtenues avec des terres, qu'un minimum de couleurs de complément, parmi celles, moins solides, qui lui sont indispensables. C'est la science du métier

qui lui permettra d'enrayer le danger de certaines combinaisons chimiques, et d'en tirer un parti utile, comme le médecin tire parti d'un poison pour guérir.

Il serait illusoire de penser que tous les grands peintres se sont astreints à bien composer leur palette. Mais avant de s'étonner par trop de leurs erreurs, il faut aussi se souvenir qu'on a souvent lancé les artistes dans une voie reconnue mauvaise de longues années après, alors qu'on pensait, par des préparations nouvelles, avoir trouvé des secrets précieux. A notre époque, par exemple, l'emploi du bleu de Prusse découvert en 1710, et trop en faveur au début du XIXe siècle, est presque interdit ; s'il n'est posé en glacis légers, ou soutenu par une forte proportion de blanc, il noircit et mange les couleurs qui lui sont additionnées. Un vert composé de jaune (surtout si ce jaune n'est pas une terre) et de bleu de Prusse, devient progressivement bleu ; de même un violet dans lequel entre du bleu de Prusse perd ses éléments rouges. Le bleu minéral est presque aussi mauvais. Nous sommes donc obligés de remplacer cette couleur si ardente par un mélange d'outremer et de vert émeraude. Or, ne nous illusionnons pas, nous l'imitons seule-

ment. Quant au bleu de cobalt, il présente le grave ennui de tourner au violet à lumière artificielle. Les peintres anciens employaient peu l'outremer ou le cobalt ; la formule de leur bleu habituel, intermédiaire entre le bleu minéral et l'outremer, s'est peu à peu perdue.

La même chose, très exactement, s'est passée pour le bitume. On peut discuter sur les mots et dire que Rubens ou Rembrandt n'employaient pas de bitume ; ce n'est là qu'une question d'appellation ; ils se servaient d'un ton bitumineux, et avec eux, tous les Hollandais et tous les Flamands ; même tous les autres peintres de toutes les écoles ont employé un brun transparent se rapprochant du bitume et rendant les mêmes services ; mais il était admis une fois pour toutes que la technique de cette couleur était soumise à certaines conditions rigoureuses. Précisément, sous le premier Empire, on essaya de retrouver la teinte exacte du bitume que l'on pensait être celui de Rembrandt ; on lui crut une réelle solidité, et la plupart des peintres de cette époque s'en servirent à profusion. On en connaît à présent les terribles résultats. Mais le pire, c'est que les accidents du bitume, qui ne sèche jamais, conjugués avec ceux des vernis qui sèchent vite,

peuvent ne se produire que de nombreuses années après.

Il y a donc, dans l'industrialisation des couleurs, une série de problèmes et de tours de mains échappant aux peintres modernes. En même temps qu'ils doivent faire eux-mêmes des essais de résistance des couleurs, en les exposant au soleil, à des émanations sulfureuses, sulfhydriques et ammoniacales, ils ont intérêt à simplifier la composition de leur palette. L'expérience nous a appris en effet que le jaune de Naples par exemple devient terne et verdâtre ; que la terre d'ombre noircit et dénature rapidement les tons qui lui sont mélangés ; que les cadmiums perdent à la longue leur éclat et rancissent ; que l'outremer en pâte devient opaque ; que le bitume ne doit être utilisé qu'en glacis très minces, et que des couleurs, dont on prône un moment les vertus, doivent attendre le contrôle du temps, et ne peuvent être employées sans réserves.

Il serait fort intéressant de connaître avec précision la palette des maîtres dont les toiles nous sont arrivées dans un état de conservation que nous souhaiterions aux nôtres. Malheureusement nous manquons de certitudes ; seul l'examen très scrupuleux de leurs tableaux vus

dans un excellent jour, permet des calculs de probabilités. On comprend l'entraînement qu'on peut acquérir dans cet exercice en commençant par l'étude des modernes. Il est extrêmement rare, qu'en scrutant la facture d'un tableau, on ne voie pas, de-ci, de-là, dans l'écrasement d'une touche, les parcelles des tons purs qui la composent. Si l'examen de plusieurs œuvres d'un même peintre donne le même résultat, on peut inscrire un renseignement exact.

Pour citer un exemple facile, regardez de près les tableaux de Pissarro : vous verrez à tout instant dans ses toiles, allant approximativement de 1878 à 1885 un évident mélange de vert Véronèse et de bleu d'outremer. On peut donc affirmer l'emploi de ces deux couleurs pendant cette période. Si je le cite, c'est que Pissarro en tire des effets très caractéristiques. En continuant l'analyse, on trouve vite le reste de sa palette.

Mais ce qui est simple pour l'école impressionniste, devient plus compliqué à mesure qu'on remonte l'ordre chronologique, et je déclare très franchement, en ce qui me concerne, ne pouvoir lire comme dans un livre ouvert la palette de de tous les peintres à travers leurs œuvres. Pourtant nous en savons assez, pour tirer de l'examen attentif des grands maîtres une con-

clusion générale : c'est que ce n'est pas le nombre des couleurs qui fait le peintre, et que tout au contraire la gamme des tons employés augmente en raison inverse des dons de coloriste. C'est ainsi que Ingres, le maître du crayon, mais pour qui la couleur n'est, suivant sa propre expression, que « la dame d'atour » de la peinture, encombre sa palette de quantité de tons, sans réussir à donner à ses toiles une harmonie vraiment active[1]. Par contre Whistler, coloriste type, utilise une palette des plus réduites, faite de tons simples qu'il aura le secret de faire vibrer[2].

Naturellement les besoins des peintres sont variés ; il serait tout à fait arbitraire et vain d'essayer d'établir une palette unique, convenant à tous les tempéraments[3]. Il n'y a rien de

1. Tous les documents sur la manière de travailler de Ingres, s'accordent pour lui donner à peu près cette gamme de couleurs : blanc de plomb, blanc d'argent, jaune de Naples, ocre jaune, jaune de chrome, ocre de ru, terre d'Italie naturelle, terre de Sienne naturelle, terre de Sienne brûlée, vermillon, cinabre, brun rouge, brun Van Dyck, cobalt, bleu minéral, bleu de Prusse, noir d'ivoire, laque de garance rouge.

2. Voici la palette de Whistler : blanc, ocre jaune, terre de Sienne naturelle, terre d'ombre naturelle, bleu de cobalt, bleu minéral, vermillon, rouge de Venise, rouge indien, noir, terre de Sienne brûlée.

3. Voici un exemple de palette saine, permettant d'aborder

fixe en art, et s'il y a des couleurs nocives en elles-mêmes, et qu'il faut proscrire le plus possible, certaines d'entre elles, maniées avec à propos et avec science, serviront tout de même l'œuvre qu'elles aident à créer.

*
* *

Nous avons donc laissé notre apprenti peintre ou le fabricant moderne devant une table de granit[1], broyant ses couleurs. C'est un travail long, assez pénible. Il consiste à triturer la poudre humectée d'huile jusqu'à ce que les

---

toute la gamme des valeurs et des intensités de coloration : blanc d'argent, jaune de zinc (ou de strontiane), cadmium foncé, ocre jaune, ocre d'or (ou ocre de ru), rouge de Venise, terre de Sienne brûlée, rouge de cadmium (ou vermillon), laque de garance foncée, bleu d'outremer, cobalt, vert émeraude, noir d'ivoire ou de pêche. — Il y aurait déjà bien des réserves à faire sur ce groupement qui réunit cependant des couleurs bonnes en elles-mêmes. Il faudrait par exemple écarter le blanc d'argent des mélanges avec le strontiane et les cadmiums, pour le remplacer par du blanc de zinc. Et lorsqu'on est amené, ce qui arrive fatalement, à faire appel à d'autres couleurs, il faut en user avec prudence, admettre qu'elles vont se transformer, et limiter leur emploi de telle sorte que si un jour elles doivent faire tache, cette tache ne dénature pas le tableau.

1. Pour certaines couleurs qui ne peuvent pas bien se broyer sur le granit, comme le vert émeraude, on emploie la glace dépolie.

grains soient impalpables. Il le fait au moyen d'une lourde molette dont la surface inférieure est aussi lisse que la plaque de granit. De temps en temps, le broyeur ajoute quelque gouttes d'huile. Il doit malaxer la pâte jusqu'au moment où elle a la consistance et la finesse voulues.

Quel peintre, en lisant ces mots, ne songera à l'ennui de voir tomber, au sortir du tube, autant d'huile que de pâte, de se servir de couleurs d'une matière savonneuse, ou bien encore trop coagulées, et prenant l'aspect du caoutchouc.

Remarquons en outre qu'une même couleur arrivée chimiquement pure chez différents broyeurs, pourra n'être pas également bonne au sortir de leurs mains : la propreté de l'opération et la qualité de l'huile employée, ont en effet leur part, dans la plus ou moins grande perfection du résultat final.

Je ne puis indiquer ici que les grandes lignes de la fabrication des couleurs ; ce n'est certainement pas un métier simple. Pour arriver par exemple à amener le bleu de cobalt à une consistance parfaite, il faut avoir une grande habitude. L'huile est impuissante à donner une liaison suffisante à la pâte, et il faut ajouter de

la cire. Le choix même de l'huile a son importance : l'huile d'olive sèche lentement ; utilisée autrefois en Italie[1] où elle abonde, elle a été mise de côté à cause de cet inconvénient ; l'huile de lin sèche vite au contraire ; l'huile de copal est très en faveur chez certains fabricants, mais l'emploi de l'huile d'œillette, légère et décolorée, est actuellement généralisé.

En attendant le pinceau du débutant ou du grand maître, le broyeur enferme les couleurs en vase clos afin qu'elles ne sèchent pas. Jusqu'en 1872 la petite vessie de porc était partout en usage. On ligaturait la poche remplie de couleur, et on la piquait avec une épingle pour faire sortir la pâte. Ce procédé est complètement abandonné ; on se sert exclusivement de tubes en étain.

Le peintre doit pouvoir utiliser les couleurs telles qu'on les lui livre. Il peut aussi hâter leur dessiccation avec du siccatif, en se souvenant qu'il est un mal, nécessaire peut-être, mais

1. L'huile de noix a été fort employée également par les Italiens ; son degré de siccativité est légèrement supérieur à celui de l'huile d'œillette, mais elle a l'inconvénient de rancir très rapidement, ce qui est fort dommage, car mêlée aux garances, par exemple, elle permet de donner à la pâte colorante une qualité exceptionnelle. Par contre, l'huile de lin donne de mauvais résultats avec le cobalt et le vert émeraude.

que le meilleur est tout de même un poison[1]. Il emploiera ses couleurs, soit en pâte épaisse, soit quelque peu délayées, soit en glacis, en leur additionnant beaucoup d'huile ou d'essence, ou un mélange des deux.

Je dois ici ouvrir une parenthèse que les techniciens voudront bien excuser : je parle de glacis, comme si tout le monde savait ce que c'est. Mais on peut aimer la peinture, s'intéresser à son exécution, et n'en pas connaître tous les termes familiers. Le glacis est composé d'une couleur transparente de préférence, très étendue de liquide, et dont le but est d'augmenter la valeur ou l'activité d'un ton déjà existant et sec. On obtient ainsi des légèretés et de grandes puissances d'harmonie. Pratiquement les couleurs qui servent le plus au glacis sont les jaunes transparents (jaune indien, laque jaune, terre de sienne naturelle, quelque-

2. Un détail trop peu connu est à signaler : on augmente les défauts du siccatif en l'employant à trop forte dose. Les peintres mettent le plus souvent quelques gouttes de « Courtrai » dans leur godet à palette, contenant déjà le liquide, huile ou autre, dont ils ont l'habitude de se servir. Cette proportion reste considérable et inutile ; en effet 30 grammes de siccatif de Courtrai dans un litre d'essence de térébenthine donnent au mélange son maximum d'activité. Au-dessus de cette dose, il ne sèche pas plus vite mais laisse la peinture gluante pendant un temps infini.

fois cadmium foncé), presque tous les rouges, mais surtout les laques, le noir, presque tous les bruns, et en tête : le bitume. S'ils ont des avantages énormes, les glacis ont l'inconvénient d'offrir peu de résistance aux injures du temps. Ils sèchent lentement et risquent de s'incorporer au vernis si l'on met celui-ci trop tôt. Or il faut admettre comme un axiome qu'un jour viendra où le tableau devra être déverni.

*
* *

Bien qu'il ne soit guère question ici que du métier de la peinture à l'huile, il ne m'est pas possible de passer sous silence la préparation de la peinture à la colle. Elle est en grand, ce que la gouache est en petit, mais le principe en est le même.

La peinture à la colle a été fort en usage en Italie et dans le midi de la France jusqu'au XIXe siècle pour la décoration des appartements. Tous les décors de théâtres sont actuellement exécutés par ce procédé.

Les praticiens de la peinture à la colle arrivent à des harmonies d'une exquise fraîcheur ; c'est un métier spécial qu'il faut bien connaître,

et il n'est pas donné à tout peintre de talent de l'employer d'une manière satisfaisante ; la peinture à la colle en effet sèche rapidement, et, en séchant, non seulement les couleurs s'éclaircissent considérablement, mais sont transposées quant à la qualité même du ton primitif. Aussi faut-il avoir une grosse expérience de cette transposition générale pour exécuter un ensemble qui se tienne. Cette difficulté s'augmente de ce que la peinture à la colle n'a de raison d'être que sur de grandes surfaces ; certaines parties du panneau étant sèches, d'autres, encore humides, on juge difficilement de l'effet général. Aussi les décorateurs ont-ils toujours à leur portée une tôle chauffée, qui sèche instantanément les essais de couleurs. Cela permet de doser l'intensité des valeurs et de la coloration.

La peinture à la colle n'est pas maniable comme la peinture à l'huile — il ne saurait être question d'entreprendre avec elle un portrait. Son but, tout autre, vise uniquement les effets décoratifs ; dans ce cas, la peinture à la colle donne sa mesure. Ses couleurs restant mates, peuvent toujours être vues sans reflet ; elles ont aussi l'incomparable supériorité de n'être pas dénaturées par la lumière artificielle.

A la base, nous retrouvons nos mêmes tons, avec cette seule grande différence, que le blanc s'obtient, non pas avec de la céruse ou du zinc, mais avec la pierre calcaire que nous appelons blanc de Meudon ou blanc d'Espagne. Une fois réduits en poudre, on les détrempe à l'eau dans des récipients correspondant aux diverses teintes. La poudre tombe au fond du récipient ; on jette l'eau qui émerge, pour ne laisser qu'une pâte assez épaisse. Si pour peindre un décor, on se servait de la pâte à ce moment, il arriverait qu'une fois sèches, les couleurs s'effriteraient, n'ayant rien qui vienne en assurer la solidité. La colle ici aura donc le rôle qui est demandé à l'huile dans le procédé que nous avons décrit tout d'abord. Cette colle peut être composée de plusieurs façons. La plus usitée dans le commerce se vend sous le nom de colle Totin, et se fabrique surtout avec des os de poissons. Dissoute dans l'eau chaude, elle se transforme en liquide sirupeux. C'est ce liquide chaud, ajouté aux couleurs détrempées à l'eau, qui les sèche rapidement et les soutient, lorsqu'elles sont étendues en couches minces comme il convient.

Contrairement à la peinture à l'huile qui résiste si bien au temps, la fragilité de la pein-

ture à la colle est extrême. Elle a deux ennemis irréductibles : les corps gras, qui la tachent, et l'humidité qui la détruit. Les décors que sa fraîcheur éclaire d'un éclat si particulier s'exécutent sur le bois, le plâtre, la toile sans qu'une préparation spéciale soit nécessaire, alors qu'il en est tant besoin, et de si méticuleuse pour la peinture à l'huile.

CHAPITRE II

PRÉPARATION DES TOILES

Si chaque jour avait plus de vingt-quatre heures, si la vie n'était pas aussi compliquée, les artistes devraient sans doute continuer à préparer leurs couleurs eux-mêmes. Ils devraient aussi préparer leurs toiles. La toile est un peu comparable pour le peintre, à la banque à laquelle le rentier confie ses fonds. Si la banque est mauvaise, adieu les économies ; si la toile est mauvaise, tout le talent est dépensé en pure perte.

Il est bien vrai que Léonard de Vinci, inventeur en même temps que peintre, a donné lui-même la mort à plusieurs de ses chefs-d'œuvre en essayant les procédés nouveaux. La même chose est arrivée à Poussin. Leur exemple joint à tant d'autres prouve qu'il faut attacher la plus grande importance à la matière qui recevra la peinture.

On peut poser comme principe, que les moyens les plus simples donnent les meilleurs résultats ; et l'on peut dire aussi que les soins méticuleux, la propreté, jouent un rôle appréciable dans la préparation des toiles. Cette propreté devrait être observée également dans l'exécution d'un tableau, elle éviterait bien des mécomptes. Mais on ne peut pas demander à un artiste, en général rêveur, de devenir soudain un homme pratique, lorsqu'il s'agit de ses instruments de travail. L'inspiration vient-elle, vite il prend une toile ou un panneau, vite il prend une palette, et il peint, avant que l'effet qui le séduit ne passe, avant que ne soit changée la pose qui l'attire. Si à ce moment on lui disait : « attention, vos pinceaux sont mal nettoyés, votre palette est pleine de poussière, votre toile est grasse », le peintre se souviendrait, pour vous l'adresser, d'un de ces mots d'atelier qui n'ont rien d'académique. Artistiquement parlant il aurait raison ; pour la conservation de son œuvre, c'est une autre question. Elle n'est pas facile à résoudre. Pourtant, je le redis, les peintres devraient préparer leurs toiles eux-mêmes, car ils trouveraient mieux que le marchand qui fabrique des séries, le grain, la matière et la couleur qui conviennent à leurs

tempéraments et à l'œuvre qu'ils vont exécuter.

A l'origine les artistes peignaient sur le mortier et sur le plâtre. L'usage du bois est venu avec l'emploi de la peinture à l'œuf et de la peinture à la cire, qui ont précédé la peinture à l'huile. Enfin la toile a fait son apparition chez les Italiens, à la Renaissance[1]. Jusque-là, les panneaux de bois étaient enduits eux-mêmes de plâtre ; cette méthode se perpétua assez longtemps après que l'usage de la toile fut adopté. Ce plâtre additionné de caséine, était très liquide, et ne formait qu'une mince couche, comparable à ce que les doreurs mettent toujours sur le bois sculpté avant d'appliquer les feuilles d'or. Les Italiens parfois y mêlaient du lait pour le rendre plus souple. Ensuite le panneau était encollé par un procédé dont il serait difficile de donner la formule exacte, mais dont on peut comparer le résultat à celui que donne l'actuelle colle de peau. Le blanc d'œuf aussi jouait son rôle. Le but étant, en résumé, d'enlever la porosité de l'enduit.

L'usage du bois n'a nullement disparu, mais

1. Historiquement, l'usage de la toile est très antérieur ; on trouve des traces de toiles marouflées sur bois dès les premiers essais de la peinture, mais ce sont là des exceptions, et son usage n'est courant que depuis la Renaissance.

on ne fait plus, ou presque plus d'enduits au plâtre ; celui-ci présente l'inconvénient de se détacher du bois lisse sur lequel on le fixe. En effet, on remarque dans un grand nombre de panneaux anciens, de larges écailles qui laissent le bois à nu. Cela vient, indépendamment des chocs possibles, de ce qu'il a joué avec les écarts de température, et que l'enduit, manquant de souplesse, ne peut suivre le panneau et s'en détache, entraînant avec lui la peinture. Cette mobilité du bois reste toujours un inconvénient ; il est toutefois extrêmement atténué depuis que les enduits sont faits à la céruse sur un simple encollage [1]. Si le panneau est bien sec, la céruse adhère fortement, et les dangers d'écailles sont éloignés. D'ailleurs le bois n'a pas absolument besoin d'un enduit. Les peintres modernes s'en dispensent presque toujours, et obtiennent par la transparence de frottis légers ou de glacis, des effets très heureux, grâce à la couleur même du bois.

Des maîtres tels que Rubens en maints exemples, tels que Rembrandt dans son « Er-

1. Il est moins évident que les enduits à la céruse soient aussi favorables à la richesse, à la belle fluidité des pâtes, et même à la conservation des couleurs.

mite » du Louvre ou Van Goyen en de nombreux paysages, avaient montré tout le parti qu'on peut tirer du bois naturel. Mais ces panneaux non préparés doivent être encollés avant d'être peints, afin que l'huile de la couleur ne les pénètre pas immédiatement, laissant une pâte dure et difficile à manier.

Parallèlement au bois, le cuivre a été souvent employé pour les petits tableaux jusqu'à la fin du XVIIe siècle, à cause de sa matière fine qui dispensait de préparation. De temps en temps aussi, on rencontre des tableaux exécutés sur cuivre doré, sur ardoise et sur marbre. Dans ces cas exceptionnels, les peintres faisaient jouer un rôle de coloration à certains morceaux de la matière qu'ils employaient. A partir du XVIIIe l'emploi du carton et du papier est entré dans les habitudes des peintres, surtout pour les pochades rapides.

Mais, depuis la Renaissance, c'est la toile qui réunit la grande majorité des faveurs. C'est la matière tout indiquée pour rendre transportables les œuvres de grandes dimensions autres que les pages décoratives directement brossées sur les murs. Je n'ai pas besoin de dire que le marbre et le cuivre ne sauraient servir que pour les petits tableaux de chevalet. Le bois

lui-même devient impratique dès qu'on doit unir plusieurs planches pour un seul panneau. Il fallait être Rubens pour se permettre aussi souvent cette fantaisie.

La toile qui sert pour les tableaux est de chanvre ou mieux encore de lin[1], sans mélange de coton, car le coton se détend. Ce qu'on entend couramment appeler « toile à draps pur fil », ferait une excellente base pour une toile à tableaux. Naturellement le grain — fin ou gros suivant les besoins — doit être choisi régulier. Les fabricants tendent de longues bandes de toile sur des châssis, et tout d'abord les enduisent d'une couche de colle de peau. Cette colle est faite avec des peaux de lapins et donne une gélatine très souple. Avant de l'étendre, on la dissout à chaud. Son but est de combler les minuscules interstices de la trame, et de rendre l'ensemble des tissus plus imperméable. Déjà, on pourrait peindre sur un tissu simplement encollé, et l'école moderne connaît beaucoup d'artistes qui affectionnent ce procédé. Mais la toile dont l'usage est le plus cou-

1. Les toiles de lin sont préférables aux toiles de chanvre ; celles-ci sont moins souples, et la préparation aurait tendance à s'en séparer plus facilement si le tableau devait être souvent roulé et déroulé.

rant, est recouverte ensuite d'une ou de deux très légères couches de blanc de céruse. Il est important que cette céruse soit bien choisie. Mal épurée, elle constitue un poison à la base du tableau. Il est important que l'huile et l'essence qui la liquéfient soient bien rectifiées, afin que la préparation reste sans taches luisantes, et que les touches adhèrent facilement. Le peintre doit se servir de toiles dont la préparation est sèche depuis longtemps, faute de quoi les tons foncés du tableau risquent de craquer. Certains manipulateurs varient le mode de préparation en mettant la céruse directement sur la toile, non encollée, ce qui ne donne pas de différence très caractéristique[1]. Un autre procédé consiste à additionner la céruse de blanc de Meudon, ou à la remplacer par un enduit de peinture à la colle, pour obtenir des toiles absorbantes, c'est-à-dire laissant les tableaux tout à fait mats, après en avoir bu l'huile comme le ferait un buvard. Les graduations entre le calcaire ou la céruse comme base,

1. L'encollage a cependant l'avantage d'isoler le tissu de la préparation huilée. L'huile, en effet, sèche par oxydation, et devient à son tour agent oxydant, surtout en présence de la lumière; elle arrive ainsi, au bout d'un temps relativement court, à rendre la toile cassante.

et leurs mélanges progressifs, donnent, on le conçoit, des formules se multipliant à l'infini.

*
* *

L'étude des écoles passées nous enseigne que si la toile n'a pas besoin d'être toujours préparée en blanc teinté comme l'usage en est généralisé, on ne peut pas impunément utiliser n'importe quelle couleur.

Le principe d'un dessous clair est incontestablement le meilleur, car il est prouvé que les tons foncés servant de préparation, font monter les couleurs posées dessus. On sait que pour avoir un conducteur vibrant, certains peintres préparent leur toile en vermillon. Si les résultats sont heureux tout d'abord, ils deviennent lamentables par la suite. Comment admettre que le sulfure de mercure à la base d'un tableau, n'en dénature pas à la longue, toutes les couleurs. Mais ce qu'on ne savait pas, même quand on s'appelait Poussin, qui était, en même temps qu'un grand peintre, un savant, c'est que les préparations à l'ocre rouge ne valent guère mieux. Le XVIIe siècle a abusé de cette formule. Il en est résulté non pas une décomposition des couleurs comme par le vermillon, mais une

désagrégation, un évanouissement, en sorte que le rouge transparaît un peu partout, surtout dans les glacis, et dans tous les endroits où la touche a été posée légère, afin d'utiliser par transparence la ressource du dessous. On sait encore que Courbet fit préparer des toiles en terre d'ombre brûlée; le sort des tableaux ainsi exécuté est connu. Ils ont noirci pour deux raisons : d'abord parce qu'un dessous aussi foncé est mauvais en lui-même (plusieurs tableaux du Tintoret et de Ribéra en fournissent la preuve), ensuite, parce que la terre d'ombre est une couleur envahissante à la façon du bleu de Prusse, c'est-à-dire qu'elle dévore à son avantage les couleurs qui lui sont mélangées.

On connaît, par contre, certaines préparations de Titien, de Véronèse, de Rubens, de Van Dyck, de Snyders, de Velasquez. Les œuvres de ces maîtres gardent une étonnante fraîcheur, et l'on comprend combien ils se sont aidés eux-mêmes en variant la couleur primitive qu'ils donnaient à leurs toiles[1].

Rubens, pour ne parler que de lui, avait tantôt des dessous complètement blancs, tantôt

1. Nous devons observer que le plus fréquemment, leurs préparations étaient à base de carbonate de chaux, broyé soit dans la colle de peau ou de farine, soit dans la caséine.

gris bleu, ou gris vert plus ou moins foncé. Il se servait encore d'un ton fauve approchant de la feuille morte. Ainsi, selon qu'il voulait exécuter une esquisse rapide, ou un morceau de longue haleine, il trouvait a priori la toile préparée dans le sens de sa conception, et dont l'intensité de valeur comme de coloration l'aidait encore dans son travail magique d'où toute hésitation semblait exclue. Les peintres du dix-huitième siècle français se sont fortement inspirés de la manière dont Rubens comprenait ses préparations. Il faut signaler toutefois chez eux des dessous roses très clairs à peine ocrés et dont on trouve des traces nombreuses dans toute l'école de François Boucher.

Une remarque s'impose : dans les procédés les plus divers, employés par les peintres anciens pour la préparation de leurs panneaux ou de leurs toiles, on constate un isolant à base de colle, entre la peinture et son support.

Nous avons vu à propos des glacis, et nous verrons plus loin que, pour de multiples raisons, le dévernissage d'une œuvre est à envisager dans un avenir indéterminé. Il faut songer encore, lorsqu'on exécute un tableau, à la nécessité de le rentoiler plus tard, peut-être même de le transposer, c'est-à-dire de détacher la

peinture proprement dite du canevas qui la soutient, pour lui donner un appui plus solide. C'est là un travail que les techniciens habiles font à tout instant, et il n'est pas douteux qu'un jour prochain la transposition remplacera définitivement le rentoilage.

Mais pour cette opération, les difficultés et les risques sont singulièrement augmentés lorsque la toile est peinte sans encollage préalable, car elle arrive à faire corps avec les matières colorantes, et ne s'en sépare, s'il en est besoin, que très péniblement.

Malgré son insignifiance apparente, je n'ai pas le droit de négliger ce simple détail qui sauvegardera peut-être de belles œuvres pour l'avenir.

*
* *

Nous avons vu la marche suivie dans la préparation des couleurs, puis des toiles.

Ce sont les outils purement matériels de l'artiste. Le peintre travaillera maintenant avec sa science, son talent... et ses pinceaux.

Car il est dit que cet art qui peut tant réclamer à la pensée, l'encombre à tout instant d'exigences matérielles. Il est entendu que si vous

donnez de mauvais pinceaux à un maître, il prouvera quand même son talent. Mais aurait-il plus de génie encore, qu'il sera tout de même très gêné. Bien plus, il peut être en état d'infériorité s'il n'a pas les instruments dont il a l'habitude de se servir.

Il y a deux sortes de pinceaux très caractéristiques : ceux de poils de martre, et ceux faits avec des soies de porc. Ces derniers sont les plus employés de nos jours, ils sont composés d'une virole de métal, en général aplatie, tenant également plat le faisceau de soies qui forme ce qu'on appelle la brosse. Cette transformation sur les pinceaux ronds dont on se servait jusqu'au dix-neuvième siècle, s'explique par le désir presque général de l'école moderne de peindre par touches séparées et empâtées. La forme influe certainement sur la nature de la touche posée, mais, s'il est pourtant difficile d'exprimer la subtibilité du résultat que donne une brosse ronde ou plate, parce que la main qui conduit a toute l'importance, on discerne vite la différence entre les morceaux exécutés à la martre ou à la brosse de soie. La martre offre des avantages dans tout ce qui réclame la minutie et la précision. La touche peut être tout à la fois empâtée et lisse, là où

la soie suivrait moins docilement l'exacte volonté du peintre. La martre triomphe pour l'exécution des petits tableaux sur panneaux, pour les compositions où l'accent du détail est une des saveurs de l'œuvre.

Par contre, on voit mal une figure grandeur nature, un paysage d'une importante dimension exécutés avec la martre. La mollesse de ses poils deviendrait gênante pour triturer un certain volume de pâte, la touche serait « beurrée » là où une solide brosse de soie de porc permet de poser des plans larges et vigoureux.

On sait aussi que de tous temps, les peintres se sont plus ou moins servi de leurs doigts lorsque la brosse obéissait mal. Cet instrument direct, sorte de truelle humaine, a donné à Courbet l'idée d'employer le couteau à palette pour remplacer en partie les pinceaux. Le maniement de la truelle d'acier souple permet des vigueurs de facture, de grandes variétés dans la recherche de la matière. On ne saurait avec le couteau, dessiner délicatement, mais aucun instrument ne lui est comparable pour conserver la franchise des tons qui souvent partent frais de la palette, et arrivent brouillés sur le tableau.

En vérité, cette petite lame d'acier s'essuie d'un coup de chiffon entre chaque touche ; elle

représente un moyen de transport absolument propre de la palette au tableau, tandis que trop souvent le pinceau est embourbé de toutes sortes de couleurs, ou insuffisamment lavé. Est-ce dire qu'il est destiné à être remplacé par le couteau à peindre ?

Certainement pas, l'emploi du couteau est limité et rien dans l'ensemble ne saurait prendre la place du pinceau. Mais nous savons de quelle importance est la propreté dans la composition des couleurs, et nous oublions trop souvent que la palette, le godet qui contient le liquide pour peindre, et les brosses, doivent être surveillés d'autant plus, qu'ils sont les derniers porteurs de cette matière qui ne veut être belle, que savamment employée

---

CHAPITRE III

LE VERNIS

Parmi les éléments qui concourent à édifier une œuvre picturale, je distinguerai le vernis, facteur trop négligé, et dont le rôle mérite d'être étudié.

Son application ne saurait compter dans l'exécution d'une toile (souvent les peintres ne vernissent pas leurs tableaux eux-mêmes), mais elle a son importance pour sa présentation définitive. En séchant, l'huile qui entre dans la composition des couleurs, pénètre dans les couches inférieures ; en même temps elle s'évapore, laissant une peinture dont l'éclat a disparu. C'est pour remédier à cet inconvénient que les tableaux sont vernis, c'est aussi pour les préserver contre les impuretés de l'air. Le vernis, en effet, a la propriété de rendre aux couleurs

leur vigueur réelle, et de rester transparent en se solidifiant [1].

Tel est son rôle, en principe très simple et d'une utilité évidente. Mais son application n'est pas sans être soumise à de nombreuses critiques. Le vernis est considéré comme un mal nécessaire, certains peintres, le trouvant même un mal superflu, en arrivent à le supprimer. On lui reproche son brillant, on lui reproche de faire craquer et de noircir la peinture. Et à l'appui de ces accusations, nombreux sont les tableaux invoqués en témoignage.

Or, dans la majorité des cas, ce n'est pas le vernis lui-même, qui mériterait les blâmes, mais plutôt ceux qui l'appliquent, sans soin ni méthode. C'est un fait curieux et d'ailleurs regrettable, de constater quel détachement ont en général les peintres pour cette dernière toilette.

Le jour d'un « vernissage » par exemple, jour où ils présentent au public le meilleur de

1. Aucun produit pour la peinture ne demande plus de tours de mains que la fabrication des vernis. Tous, sont à base de résines, dont les provenances et les particularités sont multiples. On dissout une résine que l'on incorpore ensuite à l'huile de lin pour les vernis gras ; cette huile est remplacée par l'essence de térébenthine dans les vernis volatils, les plus employés aujourd'hui.

leur talent, les peintres ont donné à leurs marchands de couleurs le numéro de leur tableau, et l'on voit de dignes employés, badigeonner avec courage les œuvres d'une série d'artistes. Montés sur leurs échelles, ils rappellent quelque peu les colleurs d'affiches, et, comme il faut aller vite, le temps presse, ils répandent avec de grosses brosses, le vernis en abondance et avec irrégularité. Le brillant que prennent alors les toiles est effrayant à voir, et comme beaucoup de peintres modernes posent les tons sombres avec autant de relief de pâtes que les lumières, il arrive que les intersections de toutes les touches foncées scintillent, de telle sorte qu'on ne peut pas voir le tableau.

Le premier résultat de cette erreur se manifeste dans un avenir peu lointain, par une salissure des tableaux, se présentant sous forme de grandes taches, qui correspondent à l'irrégularité de l'application du vernis.

On en voit malheureusement un triste exemple sur un des chefs-d'œuvre de la peinture italienne, le célèbre « Printemps » de Boticelli. Pour n'avoir pas été mis avec soin, le vernis a coloré différemment les diverses figures, et de grandes balafres sillonnent le panneau aux endroits plus ou moins couverts.

Le regrettable traitement qu'a subi cette merveille me conduit à ouvrir une parenthèse pour rappeler l'emploi qui peut être fait, et dans ce cas il était tout indiqué, d'un lait de cire, pour donner l'impression du vernis.

En effet, les panneaux lisses et foncés ainsi que les décorations murales sont éclairés de telle sorte que le vernis ne permettrait pas de les voir dans leur ensemble sans faux-jour. C'est alors qu'on peut les traiter exactement comme un meuble encaustiqué, et de même que la cire, suffisamment frottée, donne au bois la chaleur de ses tons veloutés, de même elle rend à la peinture une partie de sa vigueur. Mais ce moyen est forcément restreint ; on ne saurait trouver en lui la transparence du vernis ; il n'a ni ses qualités, ni ses défauts.

Revenons aux moyens d'éviter ces derniers. Non seulement on vernit mal, et sans avoir égard à l'être fragile, comme vivant, qu'est l'œuvre peinte, mais on vernit trop tôt et n'importe quand.

Parce que les vernis se solidifient très vite, il est de toute évidence qu'on n'en doit faire l'application que lorsqu'un tableau est parfaitement sec. On évitera de la sorte qu'il ne détrempe aussi peu que ce soit les pâtes, et en séchant

autrement qu'elles, ne les fasse craquer. On évitera en même temps que la résine dont il est chargé se décompose et fasse noircir l'huile qui servit au broyage des couleurs, ce qui, tout naturellement, les alourdit.

On veillera en même temps à ne jamais vernir un tableau empoussiéré pour ne pas enfermer d'impuretés qui, à la longue, dénatureraient l'œuvre. La couche de vernis devra être extrêmement mince, appliquée avec vigueur et régularité, ce liquide perdant ses qualités et devenant trouble pendant sa dessiccation, s'il est posé en épaisseur. Enfin, on ne doit pas s'en servir par un temps pluvieux afin ne ne pas laisser d'humidité entre le vernis et la toile. En négligeant ce dernier détail, on provoque sur le tableau, une buée bleue très gênante.

Série de précautions indispensables mais qui ajoutent encore aux difficultés de métier si nombreuses pour les peintres.

Une de celles qui les arrête et les gêne le plus fréquemment doit être signalée ici : il s'agit du phénomène de l'embu.

La matité dont j'ai parlé au début et qui nécessite l'emploi du vernis, se produit au cours de l'exécution d'un tableau d'une façon d'autant plus brutale que les retouches sont faites sur

des ébauches insuffisamment sèches. L'huile de la pellicule superficielle peut être absorbée si brusquement que les dernières touches posées paraissent d'un gris terne, éloigné de la couleur véritable.

En passant un liquide quelconque sur un tableau ainsi dénaturé, l'embu disparaît ; mais si n'importe quel liquide agit immédiatement, il est souvent un poison dont l'emprisonnement répété entre les différentes couches que constituent les reprises d'un tableau, en assure la lente et certaine destruction.

C'est aux siccatifs, aux huiles grasses, aux mixtures de toutes sortes, qu'il faut attribuer une partie des ravages de la peinture trop souvent imputés au seul vernis[1].

Ce n'est un mystère pour personne que le grand Delacroix n'a pas toujours suivi dans son métier les largeurs de vue de ses conceptions. Son journal dévoile toutes les complications dont il encombrait toutes ses recherches picturales. Qu'est-ce qui a le plus détruit ses

2. Un choix malheureux de couleurs, nous l'avons vu plus haut, peut aussi y entrer pour une part. Ce serait d'ailleurs une singulière erreur de croire que le vernis n'est employé que depuis le développement de la peinture à l'huile. Les primitifs, peignant a tempera, passaient sur leurs tableaux un vernis gras, le plus souvent à base de sandaraque.

tableaux, les mélanges de liquides étranges qu'il employait, ou bien les couleurs désastreuses par les matières qui entrent dans leur composition — et dont il se servait couramment? — On se rend compte de toute la splendeur qu'aurait dû garder son œuvre lorsqu'on voit des toiles simplement exécutées comme les « Femmes d'Alger », « l'Atelier d'Artiste » ou encore sa « Nature Morte » de la collection Moreau-Nélaton, aux Arts Décoratifs.

Et combien de fois le délicat Prud'hon a-t-il abusé d'huile grasse et de bitume, qui ont, comme dans son « Christ » du Louvre, provoqué d'énormes craquelures !

Mais alors, comment, en cours d'exécution, reprendre un morceau que l'on voit mal? Et, — le tableau achevé, mais ne pouvant sans danger être verni prématurément, — comment le présenter, puisque la plupart des tons, éteints par l'embu, ne peuvent être vus?

Il existe dans le commerce une série de vernis dits « à retoucher » dont il ne m'appartient pas ici de faire la louange ou la critique. Je puis dire toutefois que plus le liquide répandu sur le fragment qui va être repeint est transparent et léger, et moins il risque, pour l'avenir, d'en dénaturer l'éclat.

Lorsque le tableau est terminé on peut voir clairement l'effet d'ensemble en passant du blanc d'œuf mélangé d'eau et de sucre. L'action de ce vernis préparatoire sur les couleurs est nulle ; il s'enlève d'ailleurs avec une éponge et de l'eau, lorsque le moment est venu, après un an environ, de poser le vernis final qu'il a permis d'attendre.

Alors, si l'artiste prend les quelques précautions élémentaires que j'ai essayé d'indiquer, il peut être assuré que son œuvre a toutes chances d'être protégée contre les dangers extérieurs qui pourraient — à la longue — en compromettre la beauté.

*
* *

On a cru pouvoir remplacer le vernis par un verre, et, à l'exemple des musées anglais, en mettre à de nombreux tableaux.

Le verre est un protecteur efficace contre l'humidité, surtout si l'on calfeutre aussi la toile par derrière, et c'est la raison de son emploi généralisé à Londres où l'air est chargé de vapeur d'eau. C'est en même temps un protecteur contre les doigts des promeneurs maladroits dans les galeries publiques, et contre la

fumée dans les appartements. Mais dans aucun cas, il ne peut remplacer le vernis ; je dirai plus : souvent il empêche de voir les tableaux et d'en apprécier l'exacte valeur. Cette affirmation est facile à prouver : prenez une vitre et couvrez-en un fragment d'ardoise ou de tout autre objet foncé et mat. Puis, sur la partie non couverte, passez de l'eau avec une éponge — vous aurez ainsi l'image de ce qu'est un ton verni. Comparez avec ce qui est sous le verre et vous constaterez que la surface mouillée n'a rien de commun avec le fragment que le verre recouvre. Plus les tons sont foncés, plus l'inconvénient du verre est grand.

En effet, s'il ne remplace pas le vernis, il transforme le tableau en glace et bien plus que l'œuvre, c'est lui-même que le spectateur aperçoit. Il faut un véritable effort de l'œil pour dégager la toile de ces éléments étrangers ; encore ne la voit-on jamais dans son entier sous un faux jour. En sorte que, si l'on tente de faire une reproduction photographique, on voit tout autre chose que la peinture elle-même. Aussi les photographes qui travaillent dans les musées où l'impossibilité de retirer le verre est absolue, ont-ils recours à des prodiges de truquages pour n'être pas arrêtés par les reflets. Pour une

quantité de maîtres, le verre est particulièrement gênant. Il l'est, pour tous ceux dont les recherches subtiles ont obtenu dans les tons sombres une parfaite transparence. On perd les trois quarts de leurs recherches, et je crois qu'il serait impossible à un peintre qui en aurait le talent, de faire la fidèle copie d'un Rembrandt ou d'un Chardin recouvert d'une vitre. Les fonds si admirablement savants de leurs tableaux perdent leur vrai mystère, tout ce qui en fait l'exceptionnelle valeur est faussé.

L'inconvénient est moins grave avec les tableaux clairs. Il existe en fait, mais amoindri parce que le blanc, sous un verre, ne fait pas glace[1].

L'expérience que je proposais tout à l'heure avec des tons foncés ne donnerait pas grand chose avec du papier blanc ou gris, et l'on pourrait à la rigueur se passer de vernis pour les tableaux d'où toute valeur intense serait exclue. Beaucoup de peintres modernes peignant clair, se sont ainsi abstenus de vernir

1. Tout naturellement le défaut du verre sur un tableau aux couleurs transparentes devient une qualité sur une toile opaque. Par le fait même des reflets qu'il provoque, il fait bénéficier une couleur alourdie du chatoiement qui ne lui appartient pas. Mais ce sont là qualités factices.

leurs toiles. La présence du verre est alors de toute utilité, car le vernis ne les protégeant pas contre les poussières et contre toutes les émanations impures de l'air, il sera peu aisé dans un certain nombre d'années de nettoyer les maculatures, qui adhèrent de gênante façon.

On se rend compte des difficultés qu'on éprouvera, par celles qui se font sentir pour les quelques toiles anciennes, entre autres des trumeaux du XVIIIe siècle qui nous sont parvenus sans vernis. Tout ce que les poussières fixées par l'humidité de l'air ont pu faire de crasses, tient intimement au grain de la toile. Ces attaques des éléments étrangers n'auraient pas eu la même prise sur le vernis, et, si cela s'était produit, en admettant que les circonstances aient accumulé sur un tableau les fumées les plus chargées, on retrouverait, en enlevant son vernis, l'œuvre telle que le peintre l'a conçue.

*
* *

Faut-il donc se permettre de dévernir les tableaux?

Je suis tenté de dire non, tellement le nombre est grand des œuvres qui nous arrivent perdues

ou compromises par l'effrayante manie qu'ont les amateurs et marchands de dévernir eux-mêmes les tableaux anciens. Le moins que certains fassent est de les savonner, pour enlever la poussière, et l'on sait quels ravages la potasse fait dans la peinture ; je ne parle pas, pour n'être pas trop sévère à leur égard, de ceux qui passent inconsidérément de l'alcool ou de l'essence. A coup sûr, le vernis n'y résiste pas, pas plus que les glacis et la moitié des ombres délicates. C'est par milliers que ces imprudences ont été commises sur de belles œuvres. Et, pour peu que, voulant réparer l'erreur, une autre main inexpérimentée s'amuse à reprendre en masse les parties usées, on aggrave encore le mal.

Plutôt que de commettre des erreurs pareilles, il eût mieux valu ne pas dévernir les tableaux. Mais, parce que les remèdes de commères ont tué de pauvres confiants, on ne peut pas condamner la médecine, et les cas sont nombreux où le dévernissage s'impose.

Les procédés sont variés pour dévernir. Ils sont tous mauvais ou tous bons, suivant le praticien qui opère. La peinture a cela de positif, que seul le résultat compte.

Si donc on admet que des tableaux impurs

tombent un jour entre les mains d'un restaurateur respectueux, ils doivent être dévernis, afin que les repeints soient enlevés, et que le mal soit réparé dans la mesure du possible. Certains amateurs ont l'imprudence de faire subir eux-mêmes cette opération à leurs tableaux, mais d'autres infiniment nombreux les revernissent continuellement. Ainsi beaucoup de toiles, au cours des siècles, ont subi cette opération non pas une fois, mais dix fois, et nous arrivent en conséquence jaunies et brunies, résultat qui peut venir de la mauvaise qualité du produit employé, mais la plupart du temps de cette superposition des couches qui ne peuvent rester éternellement transparentes. Un jour vient où, pour retrouver ce qu'a vraiment exprimé le peintre, il faut dévernir. C'est ainsi qu'on a pu revoir, il y a peu d'années, dans la « Ronde de Nuit » de Rembrandt, des sonorités que des vernis noircis nous cachaient.

Beaucoup d'œuvres ont été détruites parce d'imprudentes mains voulaient toucher au vernis ; davantage je crois ont pu résister aux intempéries grâce à cette cuirasse fragile. Bien des fois il a fallu l'ôter comme on dévêt un blessé pour panser sa plaie, mais quelques tableaux, favorisés par les circonstances, nous

sont parvenus tels qu'ils ont été conçus par le peintre, avec leur vernis primitif. Par bonheur ces exceptions comptent des chefs-d'œuvre et c'est alors qu'on voit tout le rôle du vernis. Il n'a pas jauni, mais il a ajouté l'or léger que rien ne remplace, enrichi la matière, et augmenté le mystère qui est caché dans le génie des grands.

CHAPITRE IV

LA PRÉSENTATION DES TABLEAUX

Supposons une toile bien préparée, bien peinte, vernie au moment propice et qui semble offrir toutes les garanties de parfait rendement. Elle risquera pourtant d'être dénaturée, une fois en place, si elle se trouve dans de mauvaises conditions de présentation, un tableau restant dépendant de certains facteurs extérieurs.

Le premier, dont nul n'ignore l'importance, est le cadre.

Un « morceau » de peinture, son nom l'indique, est arbitrairement détaché par l'artiste d'un ensemble quelconque : figure humaine, paysage, scène d'intérieur, etc. Pour lui enlever cet aspect de fragment découpé, il est urgent de l'isoler, d'en faire un tout nettement séparé de son ambiance.

Les peintres connaissent cette nécessité.

Beaucoup, non sans raison, refusent de faire voir leurs toiles « à nu » et possèdent chez eux des séries de baguettes correspondant aux dimensions des châssis qu'ils utilisent le plus fréquemment, et dont ils se servent pour montrer leurs œuvres aux visiteurs. Un encadrement quelconque suffit déjà à isoler un tableau, et vaut infiniment mieux que rien. Mais le système du cadre « omnibus », bon pour une présentation de quelques instants dans l'éclairage uniforme de l'atelier est, en soi, mauvais. Tel or brillant qui conviendra à un sous bois foncé, tuera un coucher de soleil rose doré, telle moulure d'acajou qui fera valoir une symphonie bleu clair, desservira un intérieur brun, avec lequel elle se confond.

Trop souvent les peintres méconnaissent cette adaptation du cadre à la toile qu'ils exécutent. Il leur faut un cadre, un point c'est tout. Pour beaucoup, d'ailleurs, la question matérielle entre en jeu : c'est le cas des jeunes, appelés pour diverses raisons sur lesquelles nous reviendrons, à exposer de grands tableaux. Ils font une fois la dépense d'un cadre, qui sera, suivant les nécessités des toiles à venir, recoupé, agrandi, en un mot prolongé le plus possible. Ces cadres sont rarement dorés « à

l'or fin », c'est-à-dire à l'or naturel, mais en « demi fin », ce qui signifie au cuivre. Il en résulte cet affreux ton de clairon, patiné souvent avec du bitume qui les brunit, les rougit au petit bonheur. Parfois même ils sont simplement bronzés, ce qui les fait très rapidement noircir : cadres dits d'exposition, faits hâtivement, en séries, et curieusement symboliques de ces salons où les toiles qu'ils présentent de façon médiocre semblent, elles-mêmes, faites à la grosse pour une éphémère destinée !

D'autres fois les peintres ou plutôt ceux qui doivent tirer parti de leurs œuvres, les introduisent, pour les faire valoir, dans des cadres trop lourds, généralement d'un Louis XV trop chargé, d'un or trop brillant, cadres destinés à « faire riche » mais qui écrasent la peinture et la défendent mal.

Le souci que les amateurs de tableaux anciens ont pour les cadres, et qui atteint parfois la manie, fait désirer une coquetterie parallèle chez les peintres modernes. Combien de fois, en effet, a-t-on vu qu'un tableau réunissant un certain nombre de qualités, semblait se transformer lorsque soudain un cadre heureusement choisi lui donnait une parure nouvelle. Le style, le choix et la qualité de la sculpture qui entoure

la toile, mais le ton de l'or surtout, sont des facteurs d'une importance capitale. Entre un or vert, un or jaune et un or rouge, il y a un monde pour l'œil exercé ; chacun de ces ors est plus ou moins brillant ou atténué par le temps, parfois il devient un peu gris, parfois aussi les apprêts rouges apparaissent et lui donnent une couleur plus chaude. En sorte que, indépendamment même de leurs proportions, de leur dessin, de leur sculpture, c'est toute une gamme de couleurs que peuvent constituer plusieurs cadres applicables à un même tableau.

Les peintres qui ont à s'occuper de toutes leurs œuvres ne peuvent naturellement pas avoir des cadres anciens ; cela les entraînerait à des dépenses de temps et d'argent considérables. D'ailleurs, pour faire valoir la peinture, il ne s'agit nullement d'adopter tel ou tel style. Il ne s'agit pas davantage d'avoir des cadres somptueux, ce ne sont pas forcément les plus beaux ni surtout les mieux adaptés. Mais c'est à leur juste proportion et à leur couleur qu'il faut attacher toute l'importance. On simplifierait singulièrement le programme des cadres pour expositions en ne l'oubliant pas.

Il est regrettable que nous ayons perdu l'habitude très générale autrefois, d'employer « la

gorge » extrêmement sobre, d'un bon dessin, ne présentant pas de grands frais d'exécution mais sur laquelle on pouvait adapter un or d'aussi belle qualité que sur n'importe quel modèle luxueux.

Il faut aussi mentionner les cadres en bois naturel qui deviennent d'un emploi moderne d'autant plus précieux que des recherches intéressantes ont été faites, dans ce sens, par d'habiles ouvriers d'art. Ils ont trouvé des formes nouvelles, apportant une grande application au dessin des moulures. Leurs bois sont choisis avec soin, et l'on peut dire que de l'ensemble de leurs trouvailles est né un style nouveau. Il est désirable qu'un même effort soit fait dans les cadres destinés à recevoir de l'or.

*
* *

La question d'encadrement réglée, une difficulté se présente : l'éclairage.

Il faut être peintre pour bien comprendre la petite angoisse qui étreint chacun de nous au moment du départ d'une de nos œuvres pour une destination inconnue.

Des camarades, se rencontrant à un vernissage, s'abordent par la phrase habituelle : « Es-

tu content de ta place? » La place ! Que d'intrigues, que de démarches elle provoque, et quelle course à la cimaise chaque année dans les différents salons ! C'est que les peintres apprennent trop souvent à leurs dépens combien certains éclairages défavorables peuvent nuire à leur œuvre. Cette constatation peut se faire aussi bien sur des toiles depuis longtemps consacrées dans les musées les plus célèbres.

Je me rappelle avoir éprouvé cette impression d'une façon très vive pour les « Femmes d'Alger » de Delacroix, qui furent placées durant un certain nombre d'années dans un pan coupé de la salle du dix-neuvième français ; et l'on pouvait admirer le mystère du fond, la richesse des pâtes.

Un jour, ce tableau fut monté dans les salles voisines de la collection Tomy-Thierry. Ce fut un désastre, on le reconnaissait à peine, terni, aplati d'une façon désolante et tellement visible, que peu de temps après il fut redescendu définitivement.

Une impression du même ordre mais plus intense nous fut réservée après la guerre lorsque les galeries de dessins du Louvre furent provisoirement aménagées pour recevoir la peinture.

Qui n'a reçu alors un douloureux petit choc en retrouvant si dénaturé « L'Embarquement pour Cythère » dans une étroite salle en boyau où aucun recul n'était possible ? De même les plus beaux Titien, l'adorable « Concert champêtre » de Giorgione, nous revenaient rancis, cuits, jaunis ; les Vinci — y compris la Joconde, face au jour entre deux fenêtres, étaient méconnaissables, sans parler de tous les Rembrandt exposés, au sujet desquels l'impression était déplorable. L'œil averti n'éprouvait pas seulement une désillusion, il y prenait un enseignement et pouvait conclure que toute peinture, même celle des plus grands maîtres, doit être vue dans un bon éclairage.

Un tableau, s'il est verni, ne doit jamais être placé face au jour, car il fait glace et il devient impossible de le voir. L'éclairage le meilleur est celui d'un jour atténué et diffus venant d'assez haut pour répandre régulièrement la lumière, tel, par exemple celui du Salon Carré au Louvre, de la salle des Rubens, de celles du XVIIIe et du XIXe français.

Mais la lumière n'est pas distribuée de la sorte dans un appartement, il faut alors placer les toiles perpendiculairement aux fenêtres, autant que possible dans un éclairage à qua-

rante-cinq degrés. Ajoutons que les tableaux sont exécutés pour être vus à la hauteur des yeux, et qu'il est indispensable de ne pas les accrocher au plafond. Ce n'est pas toujours facile dans les salons et les musées, à cause du nombre des toiles, mais c'est toujours possible dans un intérieur.

Même vue dans un bon jour, une œuvre ne rendra tout son effet que si elle est sur le fond qui lui convient. Nous avons fait assez de progrès en décoration pour que le danger des odieuses tapisseries à fleurs n'existe à peu près plus aujourd'hui. Les écarts de couleurs placés derrière un tableau, l'abîment en effet, d'autant plus qu'ils sont plus violents. On peut à la rigueur concevoir un ton ardent, mais ne pas le recouvrir d'ornements ayant par eux-mêmes une violence opposée, car la vigueur que prend alors le fond est fatalement au détriment de l'échelle des valeurs du tableau.

Les meilleurs fonds sont les fonds unis. On a adopté très longtemps dans les musées et galeries particulières le rouge foncé (les Goncourt préconisaient même le rouge andrinople). Mais il est certain que les fonds aux tons neutres, gris, mastic, bleuâtre, verdâtre, très en faveur aujourd'hui, sont ceux qui conviennent le mieux

à la peinture. Encore faut-il qu'ils présentent un certain écart avec la tonalité générale des tableaux qui les recouvrent : tel dessous gris, parfait pour une toile aux tons vigoureux, nuirait au contraire à une œuvre cendrée dont l'harmonie générale s'en rapprocherait trop.

Pour cette même raison, l'entourage immédiat d'un tableau compte autant que le ton local du fond. Les membres du jury savent très bien, dans les divers salons, choisir parmi les toiles des confrères, celles de nature à entourer les leurs favorablement, et s'attachent adroitement à bien composer leur panneau. Je me souviens, par exemple, d'un portrait d'une tonalité chaude mais un peu éteinte, et qui donnait son maximum, appuyé de chaque côté par deux grands paysages d'un vert tout à fait aigre.

Dans un intérieur, les bibelots avoisinants, les meubles, les tentures proches, contribuent à mettre plus ou moins en valeur les tableaux accrochés au mur. Il y a des façons savantes de les faire valoir, et c'est là que triomphe le goût de l'amateur.

*
* *

Le jeune peintre qui envoie sa toile dans une exposition, ou la vend à un particulier, a quel-

que raison de trembler : il sait qu'après son départ de l'atelier, il n'en est plus le maître, et que de mauvaises conditions de présentation peuvent la trahir.

Mais il est de nombreux cas où l'artiste sait d'avance où ira son œuvre et peut dès lors la créer en vue de cette place, où elle semble devoir s'adapter naturellement

Je parle ici de la peinture décorative.

Or, le public de goût se lamente non sans raison de la façon dont sont décorés la plupart de nos monuments publics.

Chacun de nous pourrait citer l'horreur de telle salle des fêtes, de telle salle des mariages, de telle galerie, où des artistes respectables ont signé des panneaux qui paraissent totalement déplacés à l'endroit où ils sont. Leurs auteurs ont cédé au désir de faire « un morceau » susceptible d'avoir un beau succès. Il peut arriver qu'exposé en place d'honneur au Salon avant d'aller dans une mairie ou une ambassade, leur panneau fasse effectivement un bel effet. Mais une fois arrivé à sa destination, quelle chute décevante, et comme se découvre bien l'incompréhension décorative de peintres qui ne manquent par ailleurs ni de talent, ni d'habileté. Incompréhension sans doute, parfois

aussi dédain ou insouciance complète du but pour lequel ils travaillent.

L'œuvre une fois exécutée à l'atelier et consacrée par la critique, ils s'en désintéressent.

Créer pour le coin de mur, le plafond, l'escalier désigné, l'œuvre qui fait vraiment partie du monument et semble être née avec lui, telle est la vraie recherche du décorateur. Ce fut le secret des Italiens depuis Giotto jusqu'à Tiepolo, en passant par Michel Ange dont la décoration de la Sixtine est avant tout une merveille d'adaptation. Ce fut celui du grand Puvis : il ne triomphait pas au salon, mais lorsqu'on lui confiait un mur du Panthéon, l'hémicycle de la Sorbonne, l'escalier du musée de Marseille ou d'Amiens, il entrait en contact véritable avec l'emplacement à décorer, et créait pour lui seul, sans autre vain souci.

DEUXIÈME PARTIE

LE TECHNICIEN

Les bons instruments sont indispensables au bon ouvrier puisqu'ils l'aident dans sa tâche et lui permettent de la mener à bien. Mais ces difficultés pratiques une fois vaincues, le peintre se trouve en face de nécessités techniques autrement complexes et qu'il doit résoudre pour faire œuvre d'artiste.

Science du dessin, de la couleur et de ses ressources variées, science de la composition et de la construction, autant d'aspects de cette connaissance générale du métier que les grands maîtres ont toujours pratiquée avec amour, et qui leur a permis d'acquérir la liberté, la souplesse d'expression que nous admirons en eux.

CHAPITRE I

LE DESSIN

Il est entendu que le dessin, au sens scolaire du mot, est le point de départ des arts plastiques en général, et qu'il est en relation directe avec l'exécution d'un tableau.

Que ce soit un papier ou une toile qui lui serve, le peintre doit, ici et là, exprimer le relief des corps et les plans en profondeur sur une surface plate. Ce sont des banalités ressassées sur lesquelles il est inutile de s'étendre. Si nous parlons du dessin comme de la base nécessaire à l'éducation du peintre, il nous faut vite écarter de notre pensée l'idée du jeune homme qui s'escrime à mettre debout une académie après avoir fait une année de cônes et de cubes superposés, puis la tête du griffon précédant celle de Brutus ou de Dante. Le dessin ne mérite réellement son nom que

lorsqu'il est pour l'artiste un moyen de transcrire sa vision.

Il ne viendra à l'idée de personne de désirer la plume d'Anatole France pour l'écriture d'Eugénie Grandet, pas plus qu'on ne voudrait les moyens d'expression de Balzac pour faire parler M. Bergeret. Il en est de l'art du dessin comme de l'art du style : il peut être servi par des formules multiples. Certains artistes sont surtout sensibles à la ligne, d'autres aux modelés, ceux-ci à la recherche des valeurs, ceux-là à l'expression du mouvement. Et, à ce propos, je signalerai la confusion trop fréquente faite dans l'esprit du public entre le dessin d'un objet et sa silhouette. Combien d'entre nous ont, jadis, aux classes de dessin des collèges, fait des « dessous » au fusain, « repassés » avec soin au crayon Conté, consciencieusement nettoyés ensuite à la mie de pain ! Sur la feuille très blanche, le maigre trait en fil de fer reproduisait ainsi tant bien que mal le contour du modèle imposé. Rosace, feuille d'acanthe, ou tête, étaient alors, de l'avis de l'élève... et du maître, considérées comme « dessinées » ; il fallait, à l'aide de la sauce et de l'estompe, les « ombrer ». Enseignement qu'un peintre ne rappelle pas sans sourire, mais qui a certaine-

ment laissé dans l'idée de beaucoup, une conception absolument fausse du vrai dessin. Naturellement on s'appuie sur le maître de la ligne, on cite à l'envi Ingres et ses simples tracés à la mine de plomb. Mais on ne voit pas que tout en accordant une grande importance à cette ligne, Ingres sait, par des traits subtils, donner en même temps l'impression de la construction intérieure. S'il a, plus que quiconque, cherché la beauté de la silhouette extérieure, il n'a rien sacrifié de la solidité sans laquelle le contour ne serait qu'un squelette sans armature. Mais si Ingres s'adonne avec amour à des recherches de délicatesses linéaires, d'autres dessinent par les masses, par les jeux d'ombres et de lumières. Et tous, qu'ils se servent du lavis ou qu'ils aient en main un crayon, un bâton de sanguine, un fusain ou une plume, viennent affirmer que le dessin n'est pas autre chose qu'une manifestation de la forme et du mouvement.

*
* *

Lorsque j'aurai à parler de la personnalité, je dirai que les trucs qui permettent au peintre de faire croire en marge de la vraie facture

spontanée à une marque personnelle, ne sont que des mensonges ou tout au moins des impuissances. Le dessin, lui, par le fait de la réduction de ses moyens matériels, ne permet pas aussi facilement de tels stratagèmes ; aussi remarque-t-on une confusion beaucoup plus grande entre les différents talents dessinés. Pourtant, la personnalité d'un peintre, s'il en a une, se voit déjà dans quelques traits jetés sur le papier.

Tout le monde est au courant de l'éternelle discussion sur les coloristes et les dessinateurs. On retire aux uns la science des lignes parce que la richesse des harmonies les attire davantage. On retire aux autres la science de la palette, parce que la cadence des lignes est un de leurs soucis prédominants. Qui de nous n'a pas entendu dire : « Rubens, ou Boucher, ou Delacroix, ne savaient pas dessiner, tandis que Raphaël ou Ingres ne savaient pas peindre. » Et je citerai pour mémoire les articles que l'on a pu écrire sur Ingres et Delacroix. Le plus amusant, c'est que dans un grand nombre de cas, on concluait au regret de ne pas voir leurs deux génies réunis en un seul. Vous figurez-vous les cavaliers furieux, les chevaux écumants, les corps s'entrechoquant des tableaux de Dela-

croix dessinés par M. Ingres ? Ou bien l'adorable portrait de Granet, du musée d'Aix, avec les couleurs d'un Delacroix ? On ne saurait à la fois être violent et calme. Les dessins de Vinci, d'Holbein, d'Ingres sont logiques avec leurs auteurs. Étant donné le sens de leurs recherches, ils représentent en eux-mêmes un tout plus complet, plus attirant et plus analysable que les dessins du Tintoret, de Rubens, de Delacroix. Ces maîtres donnent leur mesure complète avec la couleur et le mouvement. Ils pensent, ils sentent ainsi, et leurs dessins ne sauraient être pour eux un vrai document s'ils ne donnent déjà l'impression de fougue que recherchent leurs auteurs. Sous prétexte que leurs formes n'ont pas la pureté dite académique, que leur trait est sillonné de reprises, il n'en faut pas conclure qu'ils savent moins bien dessiner. On pourrait alors dire aussi que les déformations, les exagérations voulues par Michel Ange, pour citer un exemple fameux, sont des fautes de dessin. Non : ce sont des coups de griffe d'un génie qui sait transformer son modèle, qui met le style de sa forme en accord avec le sentiment de sa composition, qui interprète la nature pour en exprimer la synthèse.

Ce qui est certain, c'est que la logique, l'anatomie, la construction, la compréhension d'un mouvement, l'intelligence de l'interprétation ne sont jamais en défaut chez ces grands maîtres auxquels on accorde le titre de coloristes, et qui sont aussi de grands dessinateurs. Si tous ne parlent pas la même langue, tout servent la beauté avec la même ferveur.

*
* *

Parmi les multiples expressions de sentiments qu'on peut obtenir avec de simples traits, je citerai à part les dessins de Watteau et ceux de Prud'hon.

Chez le peintre de « L'Embarquement pour Cythère » le maniement du crayon reste en parfait accord avec celui du pinceau. Ses dessins ont le brillant de croquis extrêmement rapides. Ils l'étaient sans doute, mais Watteau avec l'esprit et l'intelligence qui étaient sa marque, savait saisir au vol la justesse d'un mouvement, la subtilité d'une intention. D'une tête, d'une main, d'un pli, il nous donne l'impression exacte et vivante, tellement vivante que lorsqu'un de ses personnages esquisse un mouvement, tout dans son être semble y participer :

son regard, son sourire, jusqu'aux mille plis soyeux de ses habits. Je dirai même, avec un peu de paradoxe, qu'on devine ses couleurs. Les dessins de Watteau, plus que ceux de tout autre peut-être, expriment en effet la couleur, et cela non seulement par la caresse de son crayon et la diversité de son métier, mais encore par la façon dont il sait, au bon endroit, mêler un accent de pierre noire (ton froid) à un trait de sanguine (ton chaud). Cette théorie du coloriste contenue dans la science des tons chauds et froids et sur laquelle je reviendrai souvent, je la crois révélée dans toute sa simplicité dans les dessins de Watteau. Si La Tour a fait aux trois crayons, des masques allant aussi loin en intensité que ses pastels, si Boucher, si Fragonard ensuite ont exécuté des merveilles avec ce même procédé, aucun peintre, à aucune époque, n'a eu plus d'aisance et de spontanéité que Watteau.

Plus que l'esprit, le mouvement et la vie, c'est le charme infini qui domine dans les dessins de Prud'hon. Lui aussi dessine et peint de la même manière, du moins lorsqu'il choisit pour ses fusains le papier bleuté qu'il affectionne et qu'il rehausse de blanc. Nous verrons, en étudiant sa technique picturale, la sobriété de son

procédé qui est en puissance dans ses dessins, nous y retrouvons déjà le souci de sa construction intérieure, ses plans simples, scrupuleusement justes, et les lignes extérieures qui sont non pas un moyen, mais une conséquence. Prud'hon dessine en peintre dont la matière est sobre, d'une richesse profonde et transparente. Psychologue et sensible, il se montre ainsi dans ses moindres études au crayon, et son style qui n'est plus celui des peintres du XVIIIe, qui n'est pas influencé par l'autorité de David, toute puissante à son époque, reste à part, au-dessus de la mode, et contient tout ce que le génie français peut réunir de délicatesse et de sensibilité.

*
* *

J'ai dit : « Prud'hon dessine en peintre » et c'est sur cette alliance de mots que je voudrais conclure. Le public sépare trop souvent les deux termes : « dessin », « peinture ». Or tout peintre est logiquement dessinateur. Il s'appuie sur ses dessins qui servent de base à ses tableaux, qui sont nécessaires à leur installation. Tout bon dessin doit pouvoir être utilisé, développé, supporter l'agrandissement sans qu'il

en résulte une déformation ni surtout une incompréhension.

Et l'artiste, pinceau en main, alors même qu'il conduit une autre matière plus complexe, aux exigences multiples, en augmente encore dans ses tableaux l'intensité première.

CHAPITRE II

LA COULEUR

Je me souviens que, jeune élève, on me montrait un jour un tableau d'un de nos peintres connus, qui représentait une Bretonne dans un intérieur. Je croyais à la nécessité de dire quelque chose ; et comme le personnage avait un tablier rouge, je déclarai aussitôt : « C'est d'un coloriste ». Combien sont persuadés en effet que les coloristes sont ceux qui s'expriment en couleurs violentes ; et ils ont à l'appui de leur dire, Rubens, qui a déployé son génie en harmonies ardentes. Ce qui est vrai pour lui, demeure complètement faux pour d'autres peintres, fort nombreux, qui ont eu la même palette que ce maître, mais n'ont pas su également s'en servir.

Le coloriste est celui qui tire le maximum de vibrations des harmonies qu'il emploie, et dont

les couleurs ont toute la transparence, la luminosité et l'éclat qu'elles peuvent avoir.

Mais ce résultat s'obtient de façons différentes, et si le paradoxe en art n'était aussitôt réfutable, j'irais jusqu'à dire que le plus grand coloriste est celui qui provoque sur sa toile une activité de couleur, avec le moindre effort. Et ici, entrant dans le domaine de la technique de la peinture, j'affirmerai qu'un des secrets principaux des coloristes se résume dans l'emploi judicieux de deux groupes de couleurs, qui sont les tons chauds et les tons froids.

J'appelle tons chauds tous ceux qui vont graduellement vers le rouge, depuis le jaune orangé jusqu'aux bruns, en passant par le vermillon. Les tons froids sont ceux qui, partant du blanc et du jaune citron, passent par les verts, les bleus, pour arriver au noir.

En prenant la synthèse de ces couleurs, celles qui restent fondamentales sont : le bleu, le jaune et le rouge.

Tout objet éclairé par une lumière naturelle ou artificielle possède, par le fait seul de ses ombres et de ses lumières, les tons chauds et les tons froids qui révèleront, chez l'artiste qui sait les lire, son degré de sensibilité devant la nature. Je prends, par exemple, un disque plat,

que je modèle à la façon d'une pomme. Son ton local, c'est-à-dire sa couleur en soi, est jaunâtre. Je la suppose éclairée par un jour normal, le premier effet de la lumière d'un ciel gris ou bleu sera de mettre un point brillant décoloré et froid. Donc, autant qu'on puisse faire ici un raisonnement mathématique, je dirai que l'ombre de cette pomme, opposée au froid de la lumière, sera chaude. Mais il y a plus encore : c'est la couleur intermédiaire qui sera le passage entre le ton local et l'ombre, et ce passage est, à mon avis, la pierre de touche où les grands maîtres se montrent le plus clairement.

Vingt artistes ayant à peindre une même pomme pourront avoir de grands écarts entre eux dans leur façon de voir les différents tons, et ils pourront tous avoir raison s'ils respectent également le principe des chauds et froids. Ils joueront simplement la même gamme à des octaves différentes, les uns mettront la pédale sourde, les autres la pédale forte ; les uns placeront la pomme sur un fond presque de la même couleur, de façon à peindre dans la subtilité des rapprochements ; les autres, au contraire, la peindront entourée d'objets aux nuances variées, et chercheront l'équilibre de

leur tableau dans la complication des taches. Mais tous ces peintres : violents, riches, distingués ou subtils, peuvent rentrer dans deux grandes familles, qui se partagent l'innombrable lignée des coloristes de tous les pays et de toutes les écoles.

De tous temps, les peintres sensibles à la couleur se sont en effet divisés d'eux-mêmes, soit par tempérament, peut-être aussi par organisation de l'œil, en deux groupes : les uns voient dans la nature les rapprochements des diverses couleurs entre elles, et les expriment par une unification synthétique ; les autres, au contraire, plus frappés des variétés de tons qu'ils ont sous les yeux, les rendent en les accentuant, en les exagérant parfois, et laissent à l'œuvre toute son harmonie au sein même de cette diversité.

Double tendance si naturelle, si instinctive qu'elle se révèle en deçà des praticiens de la peinture chez ceux — et ils sont légion — qui sont des coloristes tout en ne maniant ni brosse, ni palette.

Entrons dans leur intérieur : chez ceux-ci, les notes brillantes de nature différente domineront çà et là, et tout de suite nous verrons le Sèvres bleu, le cuivre jaune, la tenture rouge

qui, dans la charmante harmonie de l'ensemble, éclateront en joyeux accords. Chez ceux-là, au contraire, c'est une constante recherche d'unité : étoffes, tapis, bibelots, fleurs et feuillages se tiennent dans des tonalités très proches ; tout écart à une note dominante est banni. Ayant vraiment organisé leur maison par eux-mêmes, les uns comme les autres s'y plaisent, sans doute parce qu'ils goûtent la satisfaction d'une œuvre réussie, mais surtout parce que l'harmonie qui les entoure répond à leur tempérament.

A plus forte raison, cette distinction s'établira-t-elle chez les peintres. Un exemple d'un ordre concret nous la précisera. Si nous quittons un endroit sombre pour entrer brusquement dans une pièce éclairée, ou si nous essayons en été de suivre les feux du soleil couchant, nous sommes éblouis par la lumière, et sa couleur principale dominera dans notre vision au détriment de toutes les autres. Les peintres qui sont attirés par ces effets spéciaux, qui les provoquent ou s'en rapprochent par la conception de leurs tableaux, sont justement ceux qui, sous l'appellation de peintres d'une unité de couleur, d'une unité de lumière ou d'une même lumière, constituent notre premier groupement.

Le second comprendra ceux qui s'expriment au contraire par taches de couleurs. Il ne s'agit pas du tout ici d'un procédé pictural. Le métier n'a rien à voir dans cette désignation car il peut s'adapter à toutes les visions. Je prends tache dans son sens le plus large, voulant indiquer ainsi les différences de couleurs qui peuvent s'établir sur un tableau par plus ou moins grandes surfaces. Supposons un bouquet de fleurs des champs : bleuets, coquelicots, boutons d'or, dans un vase de faïence. Nous traduisons spontanément par le mot tache, les écarts de couleur qui nous sautent aux yeux. Les peintres de ce second groupement n'auront point forcément des visions aussi violentes ; mais toujours ils s'attacheront à rendre le jeu des couleurs variées dans les sujets différents qu'ils traiteront.

*
* *

On peut suivre la filière de ces deux familles, je pourrais presque dire de ces deux races, dans toute l'histoire de la peinture.

Avant les peintres de morceaux, avant ceux qui ont dû approfondir la science du métier pour arriver à l'étude de la matière, c'est-à-dire

de la plus ou moins belle pâte, se placent les Primitifs. Il suffit de choisir parmi eux quelques noms familiers pour se trouver à la genèse de la double tendance que nous allons voir se développer par la suite.

Si les fresques de Giotto à Florence ou la série des Benozzo Gozzoli à Pise n'ont pas été vues de tous, qui ne connaît au Louvre les fresques de Botticelli ? En revoyant ces chefs-d'œuvre de l'art italien on constatera que leur fraîche harmonie est soumise à une note dominante, que chaque couleur a une parenté avec sa voisine, et qu'il y a dans l'ensemble un enchaînement tout naturel des différents tons. C'est là le point de départ de la filière des coloristes de la même lumière.

Par contre, on trouvera chez d'autres représentants des Primitifs : Memling, Van Eyck, cent autres, la seconde tendance, celle de la diversité des couleurs.

Regardons, par exemple « La Visitation » de Ghirlandajo, au Louvre, ou mieux encore le « Couronnement de la Vierge » ; chaque objet a sa couleur en soi qui diffère totalement de sa voisine : ce sont des draperies blanches, rouges, roses, vertes, or. L'harmonie de l'œuvre n'en existe pas moins ; mais là, elle est due à l'équi-

libre rigoureusement recherché des surfaces colorantes.

Je serais tenté maintenant — après avoir noté le point de départ de ces deux écoles — de les représenter sous la forme de deux grands arbres généalogiques dont les racines baigneraient dans un même fleuve de vie. Parfois leurs branches se mêleraient, car il n'est rien d'absolu en art, mais tous deux s'élèveraient vers un même idéal de beauté. Leurs fruits d'or seraient les noms, tous les noms de ceux qui ont mérité leur place au soleil. Mais ils sont tant, de part et d'autre, qu'il faut choisir, et je ne retiendrai que quelques peintres, parmi ceux qui représentent des exemples typiques.

De même que le vers, paraphrase de la pensée, jaillit chez les peuples jeunes plus spontanément que la prose, moyen d'expression déjà trop synthétique, de même la complication de la couleur semble plus naturelle aux peintres primitifs que sa simplification.

Rares, en effet, sont ceux qui résument assez leur vision pour réduire vraiment leur palette. Nous avons pourtant cité les décorations de Giotto à l'église Santa-Croce, celle de Benozzo Gozzoli au Campo-Santo de Pise, et appuyé notre théorie sur l'exemple des deux panneaux

de Botticelli au Louvre. Mais, il s'agissait toujours là de fresques, et le métier, comme la conception décorative, contribuait autant que la volonté de l'artiste à cette unification de ton.

Elle se manifestera pourtant dans les meilleurs panneaux d'un des plus savants quatrocentistes : Mantegna. Pas dans toute son œuvre évidemment, et la page multicolore du Parnasse nous semble un défi. Mais n'est-il pas plus lui-même, plus indépendant de l'art et des conventions de son temps, quand il brosse, — déjà presque en grisaille — son « Saint-Sébastien » du Louvre, ou son « Christ » de Milan ?

Par ce chercheur et ce sensible, nous gagnons l'époque de la peinture au sens propre du mot. Avec la Renaissance, la maturité du métier arrive, et les peintres vont dès lors abonder à l'appui de ma théorie des deux modes d'expression de la couleur.

Nous n'aurons qu'à puiser dans chaque école pour trouver, d'abord, quelques amis de l'unité de lumière. Ce sera, chez les Italiens, par exemple, Titien dont la lumière se répand en ondes de même nature dans toutes les parties de ses tableaux, le Tintoret, avec les ombres olivâtres qui font reconnaître de si loin la vision du peintre de la « Suzanne au Bain » du Louvre,

de la « Léda » des Offices et des grandes compositions de l'église Saint-Sébastien à Venise, ou encore Corrège et la symphonie d'or rayonnante et chaude de son « Antiope » ou du « Mariage Mystique de Sainte-Catherine ».

Chez les Espagnols, même recherche, chez eux si fréquente, que presque toute leur école procède du principe de l'unité de coloration. Elle le pousse même parfois jusqu'à ses extrêmes limites et nombreux sont ceux qui sont arrivés au blanc et noir. Quelques-uns ont fait dans ce sens des chefs-d'œuvre, comme Gréco et Ribera ; mais parfois, la pente dangereuse risquait d'enlever à leurs œuvres la sensibilité de coloration, ce qui les met en contradiction même avec le titre de coloriste. Retenons seulement ici l'harmonie du plus grand, et évoquons la cendre dorée que Vélasquez dispense sur toutes ses toiles et qui laisse à peine apparaître le rouge éteint d'un manteau, le bleu passé d'un ruban.

Mais c'est dans la Hollande embrumée que naîtra le roi de la vision simplifiée, celui dont toute l'œuvre est une évidente démonstration de ce fait, qu'un peintre est d'autant plus coloriste qu'il arrive à réduire davantage ses moyens d'expression.

Jamais Rembrandt ne transige sur ce point : tout de vigueur dans les pages de jeunesse comme « La Leçon d'Anatomie », tout de sensibilité dans les œuvres de maturité, comme sa « Bethsabée », ses « Pèlerins d'Emmaüs », tout d'amertume dans sa vieillesse, comme dans ses derniers portraits ou son « Homère ». Mais toujours une même vision, toujours l'impérieux besoin d'une blonde atmosphère baignant ses toiles, dans la pénombre émouvante de laquelle palpite la chair d'un nu ou d'un visage.

Ils sont légion ceux qui, initiés par lui à la science de la synthèse, marcheront sur ses traces Tel, pour n'en citer qu'un dans la grande pléiade hollandaise, Van Goyen, de quelques années l'aîné de Rembrandt, mais qui reçut cependant son influence sans compromettre sa personnalité. Il leur est arrivé, au moins une fois à ma connaissance, de traiter un même sujet, un pont, près de Dordrecht. Chez Rembrandt, plus de puissance ; chez Van Goyen plus de légèreté ; mais nous retrouvons chez tous deux une même synthèse, un minimum d'effort de couleur, une science du paysage telle, que le brun et gris, point de départ de leur peinture, vibre de la façon la plus intense.

La conception de Rembrandt ne rayonne pas

seulement en Hollande, mais par delà son pays et par delà les siècles.

Pensons à Reynolds et à ses exquises figures qui, sur leurs fonds sombres, ont l'unité ambrée de l'ivoire. S'il doit par sa distinction et son style beaucoup à Van Dyck, le père intellectuel de toute l'école anglaise, aurait-il sa vision simplifiée si, en observateur et assimilateur de premier ordre, il ne s'était pénétré de l'art du maître hollandais?

Et chez nous, très près de nous, parmi ceux qui ont déjà leur place définitive, ne sentons-nous pas dans la brume qui enveloppe les maternités de Carrière et voile la tragique figure du « Christ au Calvaire », comme un écho lointain des puissants accords de Rembrandt?

Ce nom de grand Français m'amène à parler des artistes de notre école. A cause du génie même de la race, fait en tous temps d'un ardent désir de synthèse et de sobriété, nous trouverons chez nous de beaux peintres d'une même lumière, j'oserais même presque dire les plus beaux, sans pour cela renier les grands maîtres dont je viens de saluer au passage l'ample et synthétique vision. Si celle de certains des nôtres surpasse parfois la leur, c'est que plus qu'eux tous peut-être, ils mettent leur point de départ et d'arrivée dans la nature, s'oublient

eux-mêmes, suivant la grande tradition d'objectivité classique, fuient les tentations du procédé, restent fidèles à leur modèle autant que possible, ne peignant pas tout ce qu'ils voient, mais voyant tout ce qu'ils peignent.

Cette sincérité, cette honnêteté artistique éclatent plus que partout ailleurs dans l'œuvre de deux maîtres dont le but est tellement parallèle que je ne puis m'empêcher de les réunir, bien que l'un, Claude Lorrain, soit un paysagiste du XVIIe siècle, l'autre, Chardin, un figuriste du XVIIIe. C'est une science nouvelle que celle de ces deux artistes. Chez eux, toute formule est absente, et si leur tempérament les pousse à des compositions différentes, tous deux continuent l'effort vers la perfection de l'analyse dans chacune de leurs œuvres. Les recherches subtiles que j'indiquais tout à l'heure sur un objet simple comme une pomme, ils les observaient dans les détails de tous leurs tableaux sans que jamais la moindre défaillance se sentît dans l'effet général. La clarté sereine de leur art rayonna sur beaucoup de nos artistes et cette influence peut se retrouver à mon sens, là où un œil non exercé ne l'y découvrirait certainement pas.

J'étonnerai beaucoup peut-être en disant que

je suis sincèrement persuadé que les paysagistes modernes, — et je ne parle pas seulement des Rousseau et des Corot, qui descendent plus encore de Claude Lorrain que des Hollandais, — mais des impressionnistes comme Monet, Sisley, Pissarro, dans leurs admirables études d'après nature, doivent toute la base de leur lumière à Claude Lorrain.

J'indiquais tout à l'heure les trois couleurs fondamentales : le bleu, le jaune, le rouge, ou plutôt les bleus, les jaunes, les rouges. Il est indéniable que, parmi leurs théories, les impressionnistes ont celle-ci : que chaque couleur dans la nature étant dans l'air, se trouve décomposée par l'ambiance ; que, par ce fait, une couleur quelconque participe toujours, dans des proportions diverses, du bleu, du jaune et du rouge ; et que cette couleur (soit le rouge, par exemple), paraîtrait-elle absolument pure, est baignée immanquablement de jaune et de bleu. Si l'on regarde de près une toile de Monet ou de Renoir, on verra toujours un jeu de trois couleurs à n'importe quel endroit de la toile.

Or, cette méthode qui se trouve en quelque sorte mise à nu chez les impressionnistes, est déjà solutionnée, mais avec un autre métier

plus tenu, plus délicat, chez Claude Lorrain. C'est ainsi que les révolutions découlent parfois du classicisme et que nos impressionnistes, si souvent compris à contre sens, se rangent avec Claude Lorrain parmi nos peintres de la même lumière.

Quant au sensible et délicat Chardin, il sait mettre dans l'atmosphère dont il baigne ses natures mortes ou ses toiles d'intimité, une simplification sans effort apparent et le triomphe d'une intelligente et synthétique vision. J'accepte d'être accusé de partialité en avançant que ce maître me semble réunir un peu des qualités de tous les peintres de toutes les écoles. Je ne sais pas s'il a regardé Rembrandt, je ne sais pas s'il a regardé Terburg, je ne sais pas s'il s'est jamais soucié de fixer son époque, mais je sais que ses figures ont la préciosité de celles de Terburg, que ses fonds ont la transparence de ceux de Rembrandt, et que, lorsqu'il a peint « L'Enfant au Toton », « La Pourvoyeuse » et tant de natures mortes, il a mis en même temps que les qualités techniques les plus grandes, tout ce que notre XVIIIe siècle français réclamait de gaieté et d'esprit, en atteignant dans chacune de ses pages ce noble but de l'artiste : peindre vrai en peignant simple.

Procédant des mêmes recherches et appartenant au même ordre de compréhension simplifiée, je citerai la pléiade brillante des La Tour, Perroneau, Fragonard, auxquels il a certainement donné un peu de lui-même. Puis, franchissant l'ère révolutionnaire avec David, simple dans sa vision directe, c'est-à-dire dans la plupart de ses portraits, nous verrons au seuil du siècle dernier Prud'hon avec ses fonds ardoisés, ses lumières rosâtres, ses ombres brunes. Et, lui tendant la main par-dessus ce XIXe siècle de recherches, d'efforts, d'erreurs parfois, mais de constant travail, Henner, que nous appellerons un peu son disciple parce qu'il aboutit — bien que par un métier différent — à la même vision synthétique.

*
* *

Nombreux sont ceux en peinture qui de tous temps et dans toutes les écoles s'appliquèrent à des recherches d'unité de lumière. Tout aussi abondants sont ceux qui, simultanément, donnèrent à leurs efforts picturaux un autre but, et voulurent faire chanter aux couleurs de leur palette, autre chose qu'un savoureux plain-chant. Suivons donc une semblable parenté

avec les peintres de l'harmonie par les taches de couleur.

Comme il faudrait remonter loin pour parler des premiers qui ont mis avec plus ou moins de succès de l'ocre jaune à côté de l'ocre rouge! Mais les quelques fragments de peinture murale conservés, qu'ils soient égyptiens, grecs ou romains, relèvent plutôt du domaine de l'archéologie que de l'art pictural et je n'ai point à m'occuper ici de ces précurseurs.

En vérité, si l'on voulait prendre au pied de la lettre l'expression de coloriste par la tache, pour se rapprocher de ceux qui le sont tout à fait comme les peintres de vitraux, il faudrait s'en tenir à peu près aux Primitifs. Ils nous montrent dans un très grand nombre de cas, et ce sont souvent de pures merveilles, des panneaux tellement expressifs, qu'en les mettant à l'envers, c'est-à-dire en réduisant le sujet à néant, ils gardent tout l'intérêt de leur marqueterie de couleurs.

Les maîtres que nous pouvons voir après eux, comparés aux Primitifs, se détachent, par le fait seul de leur communion avec la nature, de tout ce qu'il y avait jusque-là de conventionnel dans la couleur. L'air entre dans les tableaux et donne à toutes choses cette liaison,

une des principales recherches des peintres vus tout à l'heure, et que notre seconde lignée d'artistes respectera également.

Il n'en est pas moins vrai que ceux-ci, tout en partant de la connaissance fondamentale de l'équilibre des tons, s'expriment instinctivement par la variété des couleurs ; Raphaël en est l'exemple décisif, et malgré le poudroiement cendré qui enveloppe si bien les tableaux de Véronèse, nous n'en distinguons pas moins dans les « Noces de Cana », cent robes aux couleurs diverses.

Raphaël et Véronèse ne sont point les seuls maîtres italiens qui aient vu par taches colorées et les noms de Giorgione, Paris-Bordone, Lucas-Giordano, viennent tout de suite à l'esprit. Par contre, on trouverait plus difficilement des exemples typiques chez les Espagnols, toujours fidèles à leurs oppositions simplifiées d'ombre et de lumière (avec, parfois des notes éclatantes, dominant l'harmonie), ou chez les Hollandais qui, presque tous, conservent l'unité de vision qu'ils doivent à leur tempérament propre, précisé par l'influence dominante de Rembrandt.

Mais c'est, je crois, chez les Flamands que nous verrons les maîtres les plus caractéris-

tiques du genre, avec Rubens en tête. Gardons-nous d'ailleurs d'être trop absolus. Dans une œuvre de cette ampleur, on trouve de quoi satisfaire toutes les théories.

Rubens a fait des grisailles à peintes teintées ; il a brossé des toiles presque unicolores et des portraits qui sont des soleils d'une même lumière. Il a tout essayé, parce que sa nature débordante lui interdisait de s'enfermer éternellement dans une formule. Il a réussi partout, parce qu'il avait du génie ; mais ce qui est indéniable, c'est que dans la plus grande partie de ses toiles, se voit le souci de l'équilibre des couleurs violentes et variées.

Je ne sais pourquoi on a l'habitude de dire que les Rubens du Louvre ne sont pas de lui. Nous avons au contraire quelques-uns de ses morceaux les plus savoureux. Sa « Kermesse », par exemple, nous offre en même temps qu'un des triomphes de sa palette, un feu d'artifice de joie, un prodige d'équilibre. Je ne vois pour égaler en violence cette foule bruyante, que son « Adoration des Mages » du Musée d'Anvers, et son « Silène » de la National Gallery. Là, il y a des rouges absolument purs qui se tiennent avec aisance entre des bleus, des noirs et des ors.

Est-ce à cause de toute cette ardeur vermillonne qu'il est un grand coloriste ? Certainement non, mais c'est parce que, derrière ce jeu apparent, se cache la plus sûre des maîtrises. C'est parce que tout est à sa place, à un tel point que, si, par la pensée, on essaie de supprimer ou de transformer la disposition de ces masses colorées, on n'arrive qu'à affaiblissement.

Rubens a influencé visiblement les peintres de son entourage. Je fais une exception pour Van Dyck qui a sa place à part, car, s'il a suivi de près la technique de Rubens, au début de sa carrière, il est devenu presque exclusivement portraitiste. Dans ce sens, il a eu une note bien à lui, qui le détache du maître, par le seul fait d'une sobriété de tons qu'il a poussée assez loin pour que, à mon avis, Van Dyck se range dans les peintres de l'unité de couleur.

Il y a plutôt une belle orientation d'artiste que je vois en grande partie née d'une profonde admiration pour Rubens. C'est l'œuvre de notre Watteau. L'empreinte fut si forte que certains tableaux de Watteau se rapprochent curieusement de son initiateur, l'inspiration chez différents génies pouvant arriver parfois à de surprenants parallèles.

Si l'on suit l'œuvre de Watteau, on y voit le même désir de manifestation dans diverses tendances. L'impulsion et le besoin de réalisation sont consécutifs et nous devons à cette spontanéité, des esquisses où toutes les délicatesses de la couleur sont réunies.

Comme Rubens, Watteau a baigné parfois ses paysages d'une généreuse lumière qui englobait, dans une même harmonie, les personnages qui les animaient. Mais, comme chez lui, on voit aussi à travers son œuvre, la science des tons variés, sûrement organisés et vigoureusement exprimés. C'est là d'ailleurs que j'arrêterai la similitude de leurs deux tempéraments, et la part que Watteau doit à Rubens, car Watteau a une telle personnalité que ce serait lui faire injure que d'insister sur sa riche parenté. Il eut la grâce, il eut l'esprit, il eut, il eut..... qu'il était Français.

D'autres que lui, chez nous, subirent le prestige du maître flamand, et, par là même, viennent renforcer le noyau de notre second groupement artistique. C'est par exemple, Boucher que l'on a parfois appelé un Rubens décoloré. Ici, les taches sont tendres et délicates, mais le principe de coloration est le même.

Et voici un troisième peintre : Delacroix, qui aura beaucoup emprunté à Rubens. Comme il eut lui aussi un vrai tempérament, il n'en fit pas moins que Watteau et Boucher œuvre personnelle. Il manie avec force les couleurs opposées. Non seulement se meuvent dans ses toiles des personnages parés de bleu, de rouge, et de violet, mais très souvent, et comme pour résumer le principe de sa recherche, Delacroix met au premier plan de ses tableaux une nature morte où se touchent et s'entrecroisent les mêmes couleurs variées. Voyez au Louvre « L'Entrée des Croisés à Constantinople » ou les « Femmes d'Alger », au Musée de Tours, les « Saltimbanques et Bouffons » ; dans un coin de ces tableaux, nous apercevons tout un désordre d'objets, servant pour ainsi dire de point de départ à l'épanouissement de sa palette.

Dans un semblable esprit, mais avec une autre nature, je citerai de nombreuses toiles de Diaz, et pour suivre un enchaînement rationnel des influences, ayant nommé Diaz après Delacroix, je ferai suivre Diaz de Monticelli. Si je prends ce peintre comme dernier exemple, c'est précisément parce qu'il est surtout, et presque exclusivement, coloriste. Il a trituré

ses pâtes avec une vigueur peu ordinaire, osé les grandes oppositions et su maintenir ses orchestrations sans dissonances.

*
* *

Tous les peintres familiers, que je viens d'essayer de différencier les uns des autres et de classer, ont été appelés des coloristes. Or, qui dit peintre ne dit pas toujours coloriste, loin de là. Il y eut de tous temps, des maîtres de la forme, du style et du dessin, que l'emploi de la brosse semblait paralyser. Une incompréhension dans le juste maniement des tons chauds et des tons froids, et l'impossibilité de sentir les passages expressifs, amènent une impression de malaise dans leurs hormonies qui ne vibrent pas. La manière aussi dont les tons sont posés influe sur l'activité de la coloration. Il y a des peintres qui recouvrent leurs panneaux de grandes plaques lisses, bouchées, sans atmosphère ; suivant une expression courante, ils peignent leurs tableaux comme une porte. Leur facture a les défauts parallèles à ceux d'un excellent pianola qui, adapté à un Pleyel ou un Erard, ne pourra jamais en tirer les mêmes sonorités qu'un pianiste, à cause du toucher de

l'artiste qui caresse les notes d'ivoire, comme le coloriste caresse sa toile.

Ni cette science de l'équilibre des tons chauds et froids, ni cette personnalité dans la touche ne sont données à tous les artistes, pas plus que les richesses de matière sur lesquelles nous reviendrons. Et je cite ici le nom d'Ingres pour montrer qu'un très grand génie a pu n'avoir pas également tous les dons. Dans certaines de ses toiles, « l'Odalisque » par exemple, il paraît évident que le coloriste n'est pas à la hauteur du grand styliste.

D'autres, n'ayant pas son génie, rendent cette froideur plus pénible encore. Tel le trop sage et timide Delaroche qui peint sans âme ses anecdotes historiques, dont les tons vibrent si peu ; tel Cabanel, avec un coloris pauvre et artificiel, manquant de toute chaleur. On prête à un membre de l'Institut, mort aujourd'hui, mais longtemps un des pontifes de notre Ecole Nationale des Beaux-Arts, une curieuse méthode picturale. Il préparait, paraît-il, tous les tons s'adaptant au modèle qu'il peignait — tout comme l'ouvrière en tapisserie dispose à l'avance les laines qu'elle utilisera. Il y avait ainsi des « tons de terrain », des « tons de chair », des « tons d'arbres », voire même du

« ton de lion », resté légendaire chez ses disciples. Je crois difficile à une toile ainsi peinte d'accuser une grande spontanéité de coloration !

Certes la règle est utile et les grands peintres ont été des savants de leur métier. Mais les problèmes de la couleur ne se peuvent résoudre comme une équation. Quels que soient les procédés employés et la tendance de chaque tempérament, le coloriste vrai doit rester avant tout un observateur et un sensible.

CHAPITRE III

LA MATIÈRE

On peut être un grand peintre et n'être pas coloriste, on peut être un grand peintre et n'avoir pas le don de la belle matière. Bien qu'elle soit intimement liée à la technique et non pas aux qualités purement intuitives de l'artiste, elle est à la peinture ce que le timbre de la voix est au chant. Sa beauté peut être diverse et demeurer indépendante des autres mérites de l'œuvre. Il arrive qu'un tableau reste sans valeur malgré sa belle matière, si cette qualité n'est appuyée par aucune autre ; par contre, elle fait parfois défaut à une toile signée d'un maître. De même un chanteur, doué d'un organe magnifique, mais dépourvu d'éducation musicale, ne peut être comparé à celui dont la technique savante rachète le timbre médiocre.

S'il fallait entrer dans le détail des multiples

aspects sous lesquels se présente la matière, dans l'œuvre des peintres qui nous sont familiers, nous risquerions de compliquer inutilement une question déjà assez subtile par elle-même. Elle est l'épiderme du tableau, elle est ce je ne sais quoi qui attire ou laisse froid comme la beauté d'une femme ; elle est l'aboutissement du tempérament d'un peintre et des recherches de son métier.

Les résultats obtenus au point de vue de la matière par des artistes qui traiteraient le même sujet pourraient — en dehors de leur vision différente — être complètement opposés.

Un exemple, pris dans un ordre plus matériel, éclairera cette subtilité. Un morceau de bois débité chez deux ébénistes se transforme chez l'un en ornements secs, aux angles arides, et chez l'autre en moulures souples et moelleuses. L'aspect des deux meubles, ainsi créés, n'aura rien de commun : tandis que l'un, plus ou moins correct, restera froid, il semblera que le second s'enrichisse d'une beauté spéciale. Ce sera là, comme en peinture, la belle matière que l'on aime à voir pour elle-même, matière due au travail, donc terme figuré, et n'ayant rien à voir avec la matière première employée pour exécuter l'œuvre.

*
* *

Les variations de la matière sont multiples. La diversité possible du métier de la peinture à l'huile est une des raisons pour lesquelles — talent à part — les tableaux peuvent être de qualité épidermique aussi différente.

Il n'en est pas de même dans l'aquarelle et le pastel. La matière existe sans doute, mais à un moindre degré. Les moyens se réduisent à l'emploi de craie colorante pour le pastel, de couleurs plus ou moins détrempées pour l'aquarelle, du choix de papiers lisses ou rugueux pour les deux. Aussi, bien qu'il existe une différence de matière évidente entre les pastels de Boucher et de Perroneau par exemple, elle est cent fois moins considérable qu'entre leurs peintures. De même une aquarelle de Bonnington n'est pas aussi éloignée d'une aquarelle de Corot, que deux tableaux des mêmes auteurs.

C'est que dans la peinture à l'huile, ce n'est pas seulement le panneau, la toile, le carton ou le cuivre sur lesquels on peint, qui changent la matière : déjà les façons diverses dont les surfaces à recouvrir sont préparées comptent énormément pour l'artiste dans la mise en marche

de son œuvre. Puis les couleurs, broyées avec différentes huiles, peuvent encore être délayées dans différentes essences ou vernis dont l'addition ou la suppression donne de tout autres résultats que celle de l'eau dans l'aquarelle. L'épaisseur de la pâte variera, et surtout, cette pâte colorante sera posée par les peintres de façon multiple : d'un coup, par touches, ou bien par reprises successives sur le même endroit. La méthode de travail, particulière à chaque artiste, amène d'ailleurs entre eux, dès la genèse de leurs œuvres, des différences essentielles. Certains ébauchent avec des tons frais et clairs, aux valeurs rapprochées, afin de pouvoir en dernier lieu poser des lumières franchement peintes et des ombres que des dessous foncés ne viennent pas opaciser. Quelques-uns font des dessous très épais, quitte à raser les aspérités gênantes pour terminer en pâtes discrètes ; d'autres ébauchent légèrement pour exécuter ensuite en pâtes épaisses, et d'autres encore, sur des dessous en grisailles, terminent leurs tableaux avec des glacis.

J'indique ces quelques métiers pour montrer combien varié peut être l'aspect définitif de tableaux, dont le point de départ est similaire quant aux produits employés. Encore ne faut-il

pas oublier la place que tient le vernis final. Cependant bien que son influence soit considérable, j'en comparerai le rôle, toute proportion gardée, à celui du cadre, parce que le vernis ne fait pas partie absolue de l'exécution. C'est un élément étranger, qui peut être, nous l'avons vu, ajouté par une autre main que par celle du peintre.

Il n'a donc qu'un rôle de complément au point de vue de la création de la matière.

J'ai dit que cette belle matière ne se rencontre pas seulement chez les plus grands. On voit des débutants brosser des toiles imparfaites dont l'aspect n'en est pas moins fort attirant, parce que leur exécution rapide, spontanée, dépourvue de toute fatigue peut se passer d'une maîtrise de construction et de dessin. Cette spontanéité est du reste en elle-même une raison de succès au point de vue matière. Les pochades et les esquisses de peintres, même en possession de tous leurs moyens artistiques, sont presque toujours plus brillantes que leurs exécutions. Mais c'est le privilège des maîtres de savoir reprendre leur projet, et le mener jusqu'à son achèvement complet en y mettant tout ce que la réflexion exige, sans pour cela perdre les qualités de matière que présente l'es-

quisse. Et si, justement sur ce point, ils obtiennent des résultats plus complets qu'un peintre médiocre, c'est parce qu'ils ont su d'abord observer les règles chimiques pour la conservation des couleurs, et bien choisir celles-ci. La simplicité de leur exécution, due à une conception sûre, leur évite ensuite des tâtonnements et des reprises continuelles, et rien n'entrave l'assimilation logique des molécules colorantes. Une toile bien peinte vieillit bien, en se transformant avec le temps, les pâtes s'enrichissent et se dorent, indépendamment de l'action du vernis, alors qu'un tableau d'un mauvais métier noircit et devient opaque.

*
* *

Ce qu'on peut dire, c'est que ce sont les coloristes de toutes natures qui s'inquiètent le plus des beautés de la matière, pour cette raison bien simple qu'ils peuvent encore ajouter, par l'aspect de leur tableau, à la richesse de leurs harmonies.

J'ai essayé d'expliquer ce qu'est à mon sens un coloriste, et pourquoi des peintures violentes ou délicates peuvent révéler une égale science de la coloration.

En regardant plusieurs des peintres que nous aimons tous, pris au hasard de nos impressions du moment, nous verrons en même temps plusieurs sortes de belle matière.

Parmi les œuvres de ceux qu'il est convenu d'appeler les Primitifs, nous trouverons, malgré leur personnalité très marquée, une fréquente similitude d'aspect. Cela vient de ce qu'ils peignaient généralement à l'œuf, sur des panneaux lisses. Les couleurs mères dominent dans leurs tableaux qui tiennent un peu de l'orfèvrerie. La matière est mince, elle vaut par sa préciosité, par son aspect d'émail.

Les premières œuvres peintes à l'huile donnent à peu près le même résultat extérieur[1]. Il faut arriver au moment où l'expérience de l'huile permet les variétés de métier pour voir tout aussitôt des différences de matière très grandes entre les peintres.

Voici le Pérugin, encore tout rattaché aux traditions anciennes, puis Raphaël qui s'en écarte à mesure que grandit sa personnalité. La

1. La légende attribue aux frères Van Eyck la découverte de la peinture à l'huile. Il serait plus exact de dire qu'ils ont perfectionné ce procédé, car tous les textes anciens démontrent de la manière la plus évidente que l'emploi de l'huile pour broyer les couleurs est connu depuis le milieu du XIVe siècle.

recherche de la matière n'est pas sa préoccupation première ; la pureté du dessin, la noblesse du style l'emportent, et c'est seulement dans ses portraits, qu'entraîné par l'admiration qu'excitent en lui ses modèles, il trouve, grâce à l'inépuisable richesse de son tempérament, la belle matière dont sont parfois dépourvues ses autres œuvres.

Mais, à la même époque, Giorgione, étonnamment précurseur, pénètre la plupart des secrets de la trituration des pâtes colorantes, et nous voyons, indiqué dans le « Concert champêtre » au Louvre, tout ce que Titien réalisera plus tard.

C'est en somme à partir du grand épanouissement pictural de la Renaissance que les peintres, ayant pris conscience de leur métier pour lui-même, dégagés du point de vue religieux, documentaire, ou surtout décoratif de leurs prédécesseurs, vont, tout en simplifiant en général leurs sujets, compliquer et multiplier leurs recherches techniques. L'imagerie mystique et géniale d'un Fra Angelico ou d'un Memling est bien morte, et avec le savoureux émail d'un Corrège, les onctueux empâtements d'un Rembrandt, la cendre délicate d'un Velasquez, nous voyons se préciser les recherches de riche matière.

Supposons qu'une invention, toujours possible en ces temps de perfection des procédés mécaniques, permette de reproduire avec une absolue fidélité de proportion et de couleur n'importe quel tableau. Certains panneaux de Primitifs seraient presque imitables, mais la matière d'un portrait de Reynolds, d'un intérieur de Terburg ou d'un paysage de Turner, restera aussi impossible à rendre que le son d'un Stradivarius dans le plus parfait des disques phonographiques. Elle est comme l'âme de l'artiste, ce qu'il ne peut livrer, même au plus compréhensif de ses élèves.

Rubens peut être cité comme grand exemple, car l'histoire de la peinture nous montre peu de génies ayant réuni, avec une éternelle absence de fatigue, autant de qualités picturales. Les œuvres pour lesquelles il s'est fait aider, montrent toute la distance qui séparait ses collaborateurs, pourtant fort talentueux, du maître, et les morceaux qu'il reprenait lui-même, se reconnaissent non seulement à ses qualités personnelles, mais aussi à la différence de matière qu'elles apportent dans ces mêmes tableaux. On peut le constater facilement au Louvre dans la galerie des Médicis, en regardant la figure de « La Jeunesse enlevée par le Temps », celles

des sirènes dans le « Débarquement de Marie de Médicis », la tête d'un faune et le corps drapé de velours jaune de l'Abondance dans « L'Éducation de la reine ».

Je dirai encore que la matière est le côté voluptueux de la peinture. Il échappe au spectateur peu éclairé qui ne sait voir que superficiellement. Mais l'amateur vrai voudra examiner un tableau de près, au besoin le toucher, le caresser pour mieux pénétrer le mystère de sa pâte. Rien d'étonnant dès lors à voir les peintres du XVIIIe siècle multiplier peut-être plus que tous les autres les recherches de matière.

Ce sera Watteau, dont le savant pinceau de martre accroche les empâtements mordants, incisifs, spirituels qui font palpiter le manteau satiné de « L'Indifférent » ou s'épanouir la robe soyeuse de « La Finette ».

Ce sera Fragonard qui donne à ses « Baigneuses » une matière si exquisement féminine. A titre égal seront rois Canaletto, Guardi surtout, dont la brosse campe d'un coup, dans l'atmosphère vert de gris de ses toiles, le glissement des gondoles et la foule grouillante de la société vénitienne. Et à côté d'eux, peut-être plus grand que tous, Chardin, mettant dans

l'expression d'une fontaine de cuivre, d'un œuf, d'une raie, toute l'onctueuse sensibilité d'un art, qui est le triomphe de la matière.

Pendant le XIXe siècle, les recherches artistiques de tous ordres vont se transformer. En même temps que Ingres qui s'attache avant tout à la pureté de la ligne et lui sacrifie volontiers la matière, commence la lignée des révolutionnaires. Pendant le reste du siècle, luttant continûment contre de sots préjugés et une tradition mal transmise, les peintres s'absorberont dans des soucis de vision picturale, de lumière, de couleur. Voir juste, voir lumineux, peindre vrai, tel sera leur objectif, qu'ils se nomment Manet, Sisley, Pissarro. Ils peindront pour les besoins d'une cause qu'ils défendent âprement, en chercheurs, n'ayant ni le loisir, ni la volonté de s'attacher toujours aux savoureuses coulures de pâtes, aux touches émaillées et moelleuses.

Et ce sera chez des peintres plutôt isolés des recherches de leur temps, que nous retrouverons les préoccupations de matière : tels Vollon et Ricard qui ont tenté, dans des sens différents, de retrouver la fluidité des anciens ; tel Courbet, qui par l'emploi du couteau donne à ses pâtes une étrange vigueur ; tel Gustave Moreau ne négligeant aucune des richesses du

métier de peintre pour rendre plus évocatrices ses visions mythologiques ; tel Henner, simplifiant sa palette, et recherchant, avec des moyens savamment réduits, l'ivoire émaillé de ses nus.

Parmi les peintres actuels, plusieurs réserveront certainement aux admirateurs de l'avenir, le plaisir délicat de matières savoureuses. Mais il faut attendre, pour les juger vraiment, que le temps ait fait sur leurs toiles son œuvre bonne ou mauvaise.

CHAPITRE IV

LA COMPOSITION

Quiconque a suivi en peinture un enseignement officiel et passé les concours des Beaux-Arts, sait quel prix les patrons attachent à la composition d'un tableau. L'éducation de l'élève destiné à arriver au prix de Rome, est soumise à un entraînement spécial. En même temps que de nombreuses « académies d'atelier », il doit faire des quantités d'esquisses (c'est-à-dire d'exercices de composition) et traiter, suivant les règles traditionnelles, tous les sujets de la création. En principe tout cela est très bien ; n'est-ce pas en forgeant qu'on devient forgeron ? Pratiquement les résultats des concours sont moins heureux. Comme toutes les fois que l'entraînement intensif se met de la partie, ce ne sont pas fatalement les qualités profondes qui triomphent ; mais certains élèves vous font des académies si bien « ficelées » et des esquisses

d'une habileté telle, que le jury, en toute honnêteté, est obligé de les classer premiers. Aussi, lorsque le public est admis, chaque année, à regarder les dix « Résurrection de Lazare » ou les dix « Mort d'Héliogabale » parmi lesquelles on choisira un grand prix, est-il frappé de la pauvreté des œuvres concurrentes.

Incliné à voir là le signe d'une décadence de notre art pictural, il veut parfois aller se réconforter dans les salles voisines, où sont exposés dans leur ensemble les prix de Rome depuis la fondation du concours ; mais il en sort également déçu. Les noms de Fragonard, David, Régnault, Henner, Besnard, Ernest Laurent, etc..., témoignent pourtant, semble-t-il, en faveur du jury qui sut les distinguer ; mais tout le talent dont ces peintres firent preuve au cours de leur carrière, n'empêche pas leur Grand Prix d'être de froides formules sans personnalité et sans vie.

C'est donc, malgré de magnifiques exceptions, la condamnation sans phrase du concours de Rome en peinture. Mais il est juste de dire que tous les chefs d'ateliers le condamnent eux-mêmes. Ils en voient trop bien les inconvénients, et ils luttent, assez impuissants d'ail-

leurs, contre les règlements administratifs d'un autre âge, intangibles, qui ne permettent pas de modifier le recrutement des candidats ; car, ce n'est pas le principe du prix de Rome qui est mauvais, mais la façon dont on est obligé de le donner ; et il est assez piquant de constater qu'à l'heure actuelle, sur un directeur de l'école des Beaux Arts et quatre chefs d'ateliers de peinture, on compte un seul prix de Rome, un artiste dans toute l'acception du mot, intelligent, éclectique, et le premier à voir les défauts de la maison de la rue Bonaparte.

Mais le public ne connaît pas tous ces petits détails ; aussi en condamnant cette institution désuète du prix de Rome, beaucoup de nos contemporains se dressent contre le tableau composé dont il nous offre le type, et qui ne répond plus à nos aspirations ni à nos besoins. Ils sont dès lors prêts à saluer, comme réagissant contre une discipline desséchante, tous les peintres qui prennent avec la composition elle-même des libertés absolues.

Quand ils s'élèvent contre la réalisation du prix de Rome, on comprend, mais lorsqu'ils concluent au rejet de toute composition, ils font une généralisation fausse. « La composition » n'est pas le « tableau composé » : celui-ci

ne représente trop souvent que l'application abusive et maladroite d'un principe excellent et nécessaire. Il serait aussi vain pour le peintre de renier la composition, que pour l'architecte de repousser les lois de la construction, ou pour le musicien, celles de l'harmonie.

*
* *

Arrêtons-nous un instant à ces comparaisons prises dans des domaines artistiques différents.

Tout le monde sait qu'il y a en architecture des règles impérieuses dont la non observance pourrait compromettre la solidité de l'édifice construit. Un homme de goût peut concevoir l'organisation heureuse d'une maison, il peut avoir l'idée d'une loggia décorative, d'une pergola accueillante, d'une terrasse dominant sa demeure ; mais il lui faudra soumettre ses désirs à un homme du métier qui commencera par établir un plan très clair, et des cotes exactes. A côté de ces calculs indispensables, tout architecte, qu'il veuille construire un palais ou une modeste villa, doit également savoir le degré de résistance des matériaux, les lois de l'équilibre, les proportions des différents ordres,

sans parler des détails pratiques de la construction ; science basée sur une série de règles dont l'application s'impose à l'entendement, et qui d'ailleurs n'entravent point le génie de l'architecte : les cathédrales gothiques, la coupole de Saint-Pierre ou mieux, le Parthénon, n'en sont-ils pas la preuve?

En littérature, si des conséquences aussi brutales ne sont pas à redouter, elles s'imposent moralement à l'auteur avec la même sévérité. Durant l'époque classique, on sait quelles furent les exigences de la composition, et combien tout écart à la fameuse règle des trois unités, par exemple, aurait fait scandale. Cette rigueur n'est plus de mise et nous vivons une ère d'audace et d'aspirations variées. Mais si l'on écarte la petite phalange des extrémistes qui veulent le rejet de toute discipline, combien tiennent à cœur, parmi nos plus modernes, de satisfaire leurs appétits de fantaisie tout en restant dans la règle. Le critique le plus avancé accueillerait d'un mauvais œil l'ouvrage, roman, drame, poème, où le légitime effort de renouvellement dans l'inspiration et les moyens ne s'allierait pas au désir de logique, d'équilibre, de construction raisonnée, qui s'impose si naturellement au goût français. Ce n'est pas tout de

faire un beau vers, il faut encore bâtir un poème ; ce n'est pas tout non plus d'avoir dans la tête un joli thème musical, il faut encore l'harmoniser.

Parallèlement aux lois de l'architecture et de la littérature, les règles de l'harmonie viennent à leur tour discipliner et appuyer l'inspiration du musicien. Si son tempérament ne sait se dégager du moule scolaire il restera toute sa vie un simple fort en thème. Par contre quel chemin parcouru lorsqu'on écoute « Pelléas et Mélisande » de Debussy et que l'on évoque sa cantate du prix de Rome : « L'Enfant Prodigue ».

Mais une fugue de Bach, une sonate de Beethoven, un opéra de Wagner, un oratorio de Franck, un ballet de Stravinski, une suite de Ravel, sont des œuvres composées suivant les grandes lois de l'écriture musicale, qui s'appliquent non à un genre particulier, non à une forme définie, mais à tout ce qui est musique, depuis le simple lied jusqu'à la symphonie avec chœurs.

*
* *

Le peintre connaît aussi les lois de la composition qui régissent son art. Elles sont indé-

pendantes des sujets qu'il traite et les dépassent, s'imposant au portraitiste, au paysagiste comme au peintre de genre. Il doit s'en rendre maître, et leur joug ne devient gênant que pour les personnalités incertaines, insuffisamment dégagées.

Les grandes époques classiques, italienne, flamande, française ou espagnole, pendant lesquelles ces règles s'imposèrent impérieusement, n'ont point réduit les toiles de Véronèse, Rubens, Poussin ou Velasquez à n'être que des formules froides, monotones et sans inspiration.

Nous n'entrerons pas ici dans l'analyse de règles qui parfois furent dogmatiques, et qui aujourd'hui, après bien des libertés acquises, se font encore trop souvent encombrantes dans l'enseignement professoral. Nous résumerons seulement leur idée générale en partant d'un grand principe applicable à toutes les écoles, à tous les pays, à tous les genres : le peintre doit inscrire l'objet de sa vision ou de sa pensée de telle sorte que tout concoure à la plus grande expression du sujet traité, et que les silhouettes, les valeurs, les volumes, les masses agissantes, aient entre elles une tenue et une cadence harmonieuse qui vient le plus souvent de leur variété.

Mais plus l'artiste parviendra à nous dissimuler son effort, et plus il devra s'en réjouir. Le gros écueil des compositions d'école est qu'on y sent justement la recherche. L'équilibre est alors obtenu par l'effet de calculs, de retouches successives ou de moyens artificiels, de chevilles en un mot, tout comme dans des vers laborieusement construits. Dans l'œuvre du maître, au contraire, le travail se laisse oublier, il nous donne une impression de facilité, de stabilité ; il ne nous étonne pas, et s'impose à nous par la clarté d'expression du sujet, le balancement des masses, l'évidence de l'effet.

Dans les scènes d'histoire, ou « de genre » ces mérites apparaissent certainement à l'œil inexercé de façon plus éclatante que dans n'importe quel autre sujet traité. Il faut au peintre une science particulière de groupements ; la fantaisie des grands artistes n'en est que plus visible, chacun adaptant à son tempérament personnel la composition de ses tableaux.

La Kermesse de Rubens est un exemple frappant du parti qu'un maître peut tirer de la règle tout en gardant l'aisance la plus complète. Est-ce simplement une foule qui tourbillonne au gré de ses désirs ? Certes, aucun tableau ne

donne plus complètement l'idée de la surabondance de vie ; quel tapage on doit faire ! Rubens pourtant organise parfaitement ce brouhaha. Les groupes qui se détachent de la grande masse des personnages forment des volumes variés, harmonieusement distribués ; puis les taches colorantes, comme les rouges, viennent scander savamment cette violente symphonie, de même que de grands plans d'ombres arbitraires, tout en accordant des repos à l'œil, aident à simplifier cette interprétation d'une foule. Grâce à cette maîtrise de la composition, Rubens exprime le maximum du tournoiement, sans le le moindre papillotement.

C'est aussi le mouvement que traduit Fragonard dans ses « Baigneuses », mais un mouvement lascif. Les gestes des femmes suivent le balancement cadencé des arbres remués par le vent. Aucune composition n'est plus rigoureusement en accord avec les lois scolaires. L'ensemble pyramidal se termine à gauche par la baigneuse qui nage, s'appuyant ainsi fortement à la base, et les bras levés du personnage central, relient le groupe de femmes à la masse d'un arbre dont la branche retombante donne un élan de vague à toute la composition. L'effet lumineux si bien écrit n'est pas arrêté

aux seules formes humaines ; il se prolonge doucement au contraire dans les valeurs claires du paysage et dans le ciel argenté. En sorte que devant cette œuvre, on peut analyser tant et plus, et voir que les exigences du métier n'ont pas empêché Fragonard de créer une des pages les plus géniales de la peinture.

Mais ce n'est pas non plus parce que cette toile est sans reproche au point de vue composition qu'elle représente une œuvre merveilleuse ; des tableaux professoralement parfaits comme « Enée et Didon », ou « Pyrrhus prenant sous sa protection Andromaque et Astyanax » de Guérin, prouvent immédiatement le contraire. La science et l'inspiration, rappelons-le ici encore, doivent marcher de pair, et l'artiste n'est complet que lorsqu'il sait unir aux dons de la nature, la connaissance absolue de son métier.

Autant que le tableau de genre, le portrait réclame du peintre une cadence harmonieuse dans sa composition. Il s'agit alors dans les mille gestes familiers du modèle, de choisir l'incidence qui donne le maximum d'expression. Un portrait est le résultat d'une observation synthétique, et le peintre doit s'appliquer à créer autour de son modèle une atmosphère.

Tous les détails extérieurs ajouteront à l'intérêt général, et s'ils ne contribuent pas à augmenter la valeur psychologique du portrait, mieux vaut s'en tenir au visage seul, et à son analyse profonde.

Devant « Madame Récamier » de David, nous saisissons tout l'attrait de la distinction majestueuse de cette femme qui charma l'élite de la société de son temps par sa beauté et son esprit. Aucune pause cependant ne saurait être plus simple : le modèle, vêtu d'une ample robe blanche, est à demi étendu sur un lit de repos. C'est encore une fois la composition pyramidale. Le coude gauche, le bras droit, que prolonge la longue ligne des jambes, forment les deux côtés irréguliers du triangle, tandis que pour couper la monotonie de la ligne droite du meuble, quelques plis du vêtement retombent jusqu'à terre. Une haute lampe antique vient en accessoire égayer le grand fond gris uni. Tel est le schéma dans lequel David a inscrit sa pensée ; composition rigoureuse par le goût, par la mesure, par la puissance d'analyse qui préside à chaque touche, exemple parfait du talent de son auteur.

Dans une figure géométrique analogue, Whistler conçoit « le portrait de la mère » qu'il

peint assise sur une chaise de paille devant le mur presque nu d'une chambre sans ornement : décor sobre qui contribue à donner toute sa valeur à l'expression sérieuse et pensive du personnage analysé.

A ces œuvres où le calme préside parce qu'il répond, avec une mentalité différente, aux sujets représentés, j'opposerai le « portrait de Réjane », dans lequel Besnard a si heureusement représenté une artiste dans tout ce qu'elle peut avoir d'esprit parisien et de vie en ébullition. La comédienne vient d'être applaudie, elle passe, rapide, devant les décors, s'extériorisant toute dans un sourire ; tout marche, tout va se transformer dans cette figure vivante comme un personnage de Watteau.

Dans le paysage, la composition semble exclue. Nous n'en sommes plus certainement aux arrangement harmonieux mais conventionnels de Claude Lorrain, de Poussin, d'Hubert-Robert. Mais leurs recherches nous donnent une orientation précieuse. Le souci d'un équilibre de belles lignes, de nobles silhouettes, de majesté dans l'allure générale de leur toile, leur faisait choisir avec soin l'arbre, le chemin, le mur en ruine. Ils étudiaient ces fragments sur la nature, puis à l'atelier reconstituaient des

ensembles nouveaux. Nos besoins actuels de vérité nous empêchent de perpétuer ce procédé qui éloigne de l'étude directe ; mais nous voyons Corot, Rousseau, Harpignies méditer longuement avant de décider du choix de la « bonne place ». En langage de peintre, on désigne ainsi le coin éclairé de telle sorte, que le jeu des ombres donne au paysage la silhouette, la tenue et l'effet répondant exactement aux désirs de style que recherchaient les artistes des époques classiques. « L'arbre penché » de Corot au musée du Louvre, ne contient rien qui ressemble aux calculs nécessaires à l'établissement des « Noces de Cana » ; mais le fait que Corot, devant cette nature très simple, sait en extraire les lignes caractéristiques qui donnent à ce coin une telle grandeur, démontre suffisamment que son tableau est bien composé. Du même auteur, de petites études discrètes comme « la route d'Arras » ou le « Forum romain » nous font voir la même variété des taches, les mêmes silhouettes heureuses que dans la plus savante composition d'histoire. Ce qui veut dire tout simplement que les règles les plus fortes de la composition ont été inspirées par les incomparables leçons que donne la nature.

C'est pourtant sur cette nature que veulent

s'appuyer certains peintres qui n'aboutissent souvent qu'à nous offrir des tranches de vérité, débitées semble-t-il au hasard des dimensions de leurs panneaux ou de leurs toiles. Chez eux tout souci de la composition semble par principe écarté. Ils coupent leurs paysages à l'endroit exact où notre regard viendrait logiquement s'arrêter ; dans leurs natures mortes, leurs intérieurs, leurs portraits, leurs toiles de genre, même volonté de déséquilibre. Les personnages qui, d'après les titres, devraient représenter l'intérêt principal, sont relégués dans un coin du tableau que remplissent aux trois quarts des objets quelconques, groupés sans ordre, ni même sans beau désordre.

Je me souviens, entre bien d'autres toiles, d'une « leçon de piano » où j'avoue avoir longtemps cherché le piano et le pianiste, et encore de cette nature morte intitulée « les Pommes », où, sur une table immense, d'un équilibre inquiétant, une minuscule corbeille dissimulait par ses hauts rebords les pommes qu'elle contenait sans doute.

Ces excès-là valent-ils mieux que les laborieuses pommades de peintres qu'on m'excusera de ne pas désigner davantage ? Il ne me semble pas intéressant d'en décider. Nous

cherchons ici la vérité dans la mesure ; l'excès, qu'il vienne de droite ou de gauche, n'offre pas en soi d'intérêt et sort du domaine de notre étude.

TROISIÈME PARTIE

L'ARTISTE

Nous supposons le peintre ayant en main un métier solide. Il en connaît la pratique ; il s'en est assimilé la technique. Et cette science acquise vient permettre à ses dons naturels de s'exprimer en toute liberté. Nous avons essayé au début de cette étude de définir le véritable artiste. Il est assez aisé pour un œil éclairé de reconnaître s'il est bon technicien. Il est parfois plus difficile de saisir dans son œuvre la part de ce « certain quelque chose dont aucun professeur, dit Renoir, n'enseigne le secret ». Devant bien des toiles nous disons spontanément : « c'est très fort », devant d'autres, avec plus d'émotion : « c'est très beau ». Au métier, sous-entendu dans cette seconde épithète, s'ajoutent les dons intérieurs. Appuyé sur eux, aidé par sa technique, l'artiste bâtit ses œuvres. Il leur donne la marque de sa per-

sonnalité ; elles nous permettent d'admirer son style, nous révèlent ses dons d'interprétation. Entre son métier et son inspiration, est-il pourtant entièrement libre ? Non, puisqu'il lui faut tenir compte de l'œuvre de ses devanciers, des avis de ses contemporains. L'artiste subit des influences, mais souple et conscient de sa force, il doit savoir s'en dégager assez tôt pour obtenir un jour de la postérité le classement légitime de son talent.

CHAPITRE I

LA PERSONNALITÉ

Faut-il accuser les grandes expositions, faut-il accuser le public, la manière d'enseigner ou encore la critique, je ne sais. Un fait, c'est que la recherche de la personnalité, telle qu'on la comprend aujourd'hui, a tué chez beaucoup d'artistes, en même temps que la spontanéité de leur talent, ce qu'ils pouvaient avoir de vraie personnalité.

Dans l'enseignement, on exclut trop l'histoire de l'art. Jamais, au moment où je faisais mes études, je n'ai vu un professeur conduire tout son atelier au Louvre ou dans quelque collection, afin de montrer aux élèves, de quelle manière les maîtres comprenaient et interprétaient la nature. Je sais pourtant qu'aux Beaux-Arts, on tente actuellement de combler la lacune à laquelle je fais allusion. Le Louvre devrait être un but de pèlerinage courant. Mais la routine

veut qu'on ne démorde pas des académies. Le professeur vient faire des corrections une ou deux fois par semaine, et c'est seulement pendant le repos du modèle, que s'établit parfois un contact entre maître et élèves, au moment où ceux-ci apportent les travaux faits chez eux.

Le jeune débutant en peinture va donc dans un atelier privé ou aux Beaux-Arts, et il y reçoit des conseils excellents. Après des mois ou des années d'assiduité, il songera à exposer. Il prendra alors sous son bras un paquet des esquisses remarquées par le « patron » et les lui soumettra de nouveau, pour que soit choisie celle qui se prête le mieux au développement d'un tableau. Lui, préfère celle-ci ; il se sent plein d'ardeur pour en tirer une œuvre ; mais le patron choisit celle-là qui se compose mieux. L'élève n'a qu'à s'incliner. Après quoi, il se mettra à l'ouvrage.

Ces messieurs officiels disent à chaque instant qu'il est ridicule et inutile de faire de grands tableaux, mais le jeune peintre veut être remarqué au « Salon » ; les petites toiles y sont noyées ; l'effort qu'on récompense est l'apanage des grandes. Le jeune homme fera donc un grand tableau.

Alors les camarades arrivent ; l'un modifie-

rait volontiers tel mouvement qui fait moins bien que sur l'esquisse, l'autre affirme qu'une note rouge ferait « chanter ». Puis, à la fin, le patron vient lui-même et demande quelques changements. Ces retouches, pourquoi ne pas les faire? Dès le point de départ, le jeune artiste ne peint pas ce qu'il pense.

Il envoie ainsi son tableau au salon. Si le malheur le guette, il sera reçu, et une autre fois, il accordera plus de crédit aux idées des autres. Il s'assimilera leurs « trucs » qui font bien; il apprendra à parler l'esperanto artistique, ou, s'il le faut, « à hurler avec les loups ». Alors ce sera le succès; les critiques écriront des choses douces à lire, et le jeune peintre recommencera. Il recommencera chaque année la même chose, refera la même note qu'il peignait sans enthousiasme au début, mais qui lui valut des louanges; il recommencera, parce que le public, à la longue, le reconnaîtra du plus loin que se verront ses toiles; et le public est content de ne pas se tromper; il achètera des tableaux de ce peintre dont il aime le genre « bien à lui ». Le peintre est content, tout le monde est content, sauf l'art lui-même qui a précisément vu sombrer ce que l'artiste dont je parle pouvait avoir de personnalité.

Je choisis un exemple dans le mode le plus usuel, et ce n'est pas un nom, c'est cinquante noms, que l'on pourrait adapter au pauvre héros de cette histoire.

Mais ce n'est pas seulement par la voie que j'appellerai du Salon des Artistes Français où nous connaissons, je m'empresse de le dire, de forts beaux artistes, que la personnalité dévie, et se dénature. Le drapeau du Salon d'Automne et des Indépendants, où sont aussi d'excellents artistes, entraîne dans le gouffre des compagnies de jeunes peintres.

Si elle n'est pas la même, la marche suivie n'est pas meilleure. On ne commence, ni dans une sage école, ni chez un patron ; on va plus vite à la recherche de la personnalité ; même, on en veut une tout de suite à tout prix. Les notes spontanées sont justement en faveur, avec, en plus, le souci de l'étrange. Et lorsque dans l'étrange qui peut être fort heureux pour une fois, un jeune peintre obtient du succès, c'est fini pour le reste de ses jours ; il refera la même chose toute sa vie et il prendra pour sa vision normale, toujours aidé par la presse et par le public, le cas particulier qui lui réussit un jour.

L'idée que le peintre doit ajouter une note

nouvelle à l'art sous peine de n'avoir pas de personnalité, est peut-être celle qui a tué le plus de jeunes talents.

C'est le même sujet toujours traité, le modèle choisi toujours le même chez les uns, et, chez les autres, la petite note un peu bizarre, éternellement semblable, où la transposition de la nature plus que son interprétation font figure de personnalité.

Les peintres ont le droit, il faut le reconnaître, d'être déroutés au début de leurs études ; jamais peut-être le culte de l'individualisme n'a été plus forcené. Et, en éloignant même ceux qui, parmi les artistes, représentent des unités éparses aux éclats éphémères pour exposition, il reste encore dans notre école moderne si brillante, des tendances absolument opposées : Albert Besnard est aussi loin de Puvis de Chavannes, que Tiepolo de Carpaccio, mais trois siècles ne les séparent pas ; Lucien Simon et Henri Martin ont un point de départ et d'arrivée totalement différents ; et qu'y a-t-il de commun entre Léon Bonnat et Ernest Laurent, entre Claude Monet et Harpignies, entre Jean-Paul Laurens et Maurice Denis ?

Sur ce point, et il faut s'en réjouir, aucune époque de l'art ne fut plus féconde en vitalités

diverses, et en multiples personnalités. Mais ce n'est pas du tout parce que Cézanne et Maurice Denis ne se ressemblent pas qu'ils ont une personnalité ; et surtout si l'un et l'autre, si tous ceux que je citais tout à l'heure, si tant d'autres encore ont parlé un langage inconnu jusqu'à ce jour, ce n'est pas là ce qui leur fait une personnalité. Ce rêve chimérique de dire ce qui n'a jamais été dit, et qui égare tant de peintres se réalise bien rarement. La technique des maîtres compte plus de transformations logiques que d'innovations.

Comme il est facile, dans les plus admirables toiles de Renoir de deviner Rubens, interprété par un impressionniste. Ai-je besoin de dire que Puvis de Chavannes avait regardé les primitifs italiens, que Vélasquez hantait Whistler et que Ménard doit beaucoup à Claude Lorrain? Et ces exemples modernes de rapprochements ne sont pas les seuls, ni une preuve qu'il n'y a rien à tenter en peinture parce que tout a été fait. Il ne faut pas se désoler d'être blond ou brun parce qu'on a cela de commun avec tant d'autres.

Pour s'en rendre compte, nous choisirons quelques œuvres d'une beauté incontestée dans l'histoire de la peinture. Si vous le voulez, faisons un tour au Louvre ; nous trouverons dans

la galerie des « Sept mètres » « La Vierge et l'Enfant », (n° 1300 du catalogue), une des plus belles pages de l'art. Il ne paraît pas vraisemblable qu'on soit monté plus haut ; l'auteur de ce prodige n'en est pas moins inconnu. Ce n'est pas Botticelli ; l'attribution à Piero della Francesca est invraisemblable, et l'œuvre d'Alessio Baldovinetti, dont le nom a été mis sur les rangs, ne donne rien en vérité que l'on puisse comparer. Dans la même salle, un portrait de jeune homme de l'école florentine (n° 1663 du catalogue) est encore une page dont la paternité oscille entre Ghirlandajo et Filippino Lippi. Est-ce à dire que la personnalité de ces deux peintres soit discutable ? Prenons maintenant dans la grande galerie, l'Annonciation, de Léonard de Vinci. Vinci a-t-il une personnalité, et Verrocchio, et Lorenzo di Credi ? Pourtant, au cours des siècles, ce délicieux panneau a passé par ces trois différentes attributions. Plus loin, c'est l'Apollon et Marsyas attribué à Raphaël. On l'a cru de Pinturrichio et maintenant on pense surtout à Pérugin. Au Salon carré, encore un chef-d'œuvre, un portrait d'homme, (n° 1644 du catalogue). Tout le monde a entendu parler du génie de Raphaël ; on connaît moins, n'est-ce pas, celui de Franciabigio ; cela n'empêche

pas de prononcer les deux noms avec d'égales chances d'incertitude dans l'attribution.

Et plus près de nous, voyons dans la salle du XVIIIe français, à une époque que nous pouvons étudier facilement, un portrait de jeune homme au clavecin, d'une charmante perfection, auquel le nom de Prud'hon n'a été accordé que depuis peu d'années.

Ce n'est certes pas seulement au Louvre que de pareils exemples peuvent se montrer : à la National Gallery, je rappellerai qu'on ignore si le fameux nu la « Vénus au Miroir » est de Vélasquez ou de Del Mazo, pas plus qu'on ne sait si le fascinant portrait de « l'Homme au chapeau » du musée de Bruxelles que l'on donne à Ver Meer est bien de lui, et si dans le même musée, les têtes d'études de nègres sont de Rubens ou de Van Dyck.

Certes, si peintre doit à un autre peintre on peut dire que Van Dyck doit à Rubens. Ajoutez à cela que les Italiens marquèrent sur lui d'une façon formidable et que Samuel Cooper lui donna peut-être la clef de sa dernière manière, dite manière anglaise. Van Dyck est-il pour cela un plagiaire, ou l'un des maîtres du portrait au génie le plus pur, à la plus aristocratique personnalité ? Titien a-t-il moins de grandeur parce

que Giorgione en quelques œuvres a exprimé une forme d'art par lui reprise durant une longue vie. Pater et Lancret ont-ils une personnalité, bien qu'ils ne soient sortis, ni du genre ni de la technique de Watteau ?

Mais Fragonard aussi a emprunté à Watteau comme Delacroix à Rubens, et Prud'hon à Corrège, et ils ont une grande personnalité.

La vérité n'est pas de se créer une personnalité en découvrant soudain une note jusqu'ici ignorée, une technique inemployée. Si la manière d'un peintre se reconnaît entre toutes à cent mètres de distance, tant mieux pour lui, et la postérité n'hésitera pas comme pour « la Vierge à l'Enfant » ou « la Vénus au Miroir », mais ce ne sera là que le très petit côté de sa personnalité. L'autre, l'important, celui que j'appellerai ésotérique, ne grandit qu'avec le sain développement d'un tempérament d'artiste qui aime son métier pour les joies profondes qu'il lui procure. Ce métier, le peintre doit le posséder dans la plus large mesure, car il lui devient possible de choisir les moyens qui rendent le mieux ce qu'il veut exprimer. Ce ne doit pas être la matière qui conduit le peintre dans sa voie, mais l'artiste qui met la matière au service de sa pensée. La différence est simplement vi-

tale. Aussi comprendra-t-on que si Rembrandt a refait vingt fois son propre portrait dans des notes très rapprochées les unes des autres, ce n'était pas parce que le truc était commode, ce n'était pas, ô admirable génie, parce que ses têtes se vendaient bien, mais parce que Rembrandt cherchait infatigablement une vérité avec des moyens qu'il perfectionnait à chaque œuvre nouvelle. L'ensemble de cette longue série de recherches nous révèle sa vraie personnalité. Lorsqu'on en comprend les grandes lignes, on peut ensuite deviner cette personnalité dès ses premières toiles et voir comment elle s'est épanouie tant qu'il a tenu un pinceau.

La facture, qui est l'écriture picturale d'un tableau, révèle ce qu'il y a de plus matériel chez un peintre, mais elle n'est pas la personnalité ; les sujets traités indiquent l'orientation des pensées, mais ils ne constituent pas non plus la personnalité.

La personnalité dépouillée de ses habits trompeurs risque de montrer seulement un corps sans ossature.

Or, ce soutien, qui permet à la personnalité véritable de se révéler, cette armature vivante prend alors un autre nom : c'est le « style ».

CHAPITRE II

LE STYLE

On a tenté maintes fois de définir le style ; autant vaudrait essayer, en une phrase, de dire ce qu'est la beauté. Le style, lié à toutes les créations de l'esprit, a diverses formes, comme la beauté.

Si l'on transporte de la littérature à la peinture l'axiome célèbre : « le style, c'est l'homme », il garde une part de sa valeur. Courbet, dont la force physique était légendaire, nous laisse une œuvre dont la vigueur n'est pas à discuter, et Carrière dilettante, délicat, nous fait comprendre dans ses toiles son extrême sensibilité. Mais comme ce serait insuffisant, au point d'en devenir faux, de dire : Courbet a un style de vigueur, et Carrière un style de délicatesse !

Il faut aussi compter avec les traditions, et admettre celle qui donne, sur le terrain artistique deux sens distincts au mot style : « Carel

Fabritius se rapproche du style de Rembrandt », veut dire que la manière de peindre de Fabritius, dans son ensemble, rappelle celle de Rembrandt ; ou encore : « ces panneaux sont dans le style de Boucher », est une expression que l'on pourrait remplacer par : ces panneaux sont composés dans le goût de Boucher. Ici, le style désigne d'une façon précise ou lointaine les particularités de métier d'un artiste.

Tout autre, est l'interprétation à donner à ces simples mots : « ce tableau a du style » et c'est dans ce sens, que « style » prend tout à la fois son importance et son mystère ; car il exprime la grandeur de l'intention, la pureté, la cadence, la noblesse dans la beauté, la puissance, l'équilibre, la délicatesse, la simplicité, toutes choses élevées et subtiles, qui peuvent s'unir chez les maîtres, et faire que certains de leurs chefs-d'œuvre restent des monuments d'art.

On peut dire aussi que le style dépasse la mode ; il nécessite un esprit de synthèse, écarte du sujet toute mesquinerie, pour prendre uniquement ce qui sert à intensifier la vie ; il recherche la logique, mais éloigne le mauvais goût. Ainsi, quand nous voyons un portrait d'infante de Velasquez, nous ne sommes pas

gênés par la construction de ces bustes aux formes métalliques, alors que les modèles devaient être simplement ridicules ; et que dire de certaines modes du XVIIIe siècle, où, sur des chevelures déjà monumentales, s'ajoutaient encore des monuments de coiffures. Pourtant nous connaissons des portraits délicieux de cette époque dans lesquels non seulement les peintres nous font oublier la mascarade de la réalité, mais l'exploitent dans leurs œuvres en un parti qui ajoute à la beauté.

Mieux encore qu'en interprétant dans un sens décoratif des modes ingrates, les artistes prouvent que le style ennoblit ; ne rendent-ils pas attirantes, des têtes d'où toute beauté semblerait à jamais bannie, si leur vision ne célébrait une beauté nouvelle, celle de la pénétration de la pensée. N'est-ce pas le cas d'un grand nombre de Rembrandt, de presque tous les Vélasquez, dont le pinceau génial magnifiait l'étrange laideur d'un nain ou d'un monstre.

Tous les peintres de figures n'ont pas été portraitistes, mais lorsqu'ils ont eu ce don, c'est le plus souvent dans leurs portraits qu'ils ont atteint un maximum de style. Il faut en effet établir une grande différence, un monde, entre le peintre capable d'exécuter avec grand

talent une tête, qui sera dessinée, construite, peinte impeccablement, et le peintre qui fera « un portrait ». Celui-ci sera peut-être un technicien beaucoup moins habile que le premier ; la critique pourra lui reprocher des incorrections, des impuissances, mais il aura en lui ce don inestimable d'être un psychologue, et de donner à sa toile, une âme, celle qui résume les pensées de celui dont il reproduit les traits. On comprend facilement que la réussite de cette captation cérébrale soit parmi les éléments qui réclament le maximum d'observations ; l'artiste capable de cet effort aura plus naturellement qu'un autre le don du style.

Un de nos peintres modernes les plus chargés d'honneurs disait, en parlant de la « Femme à la perle » de Corot : « Si çà passait devant le jury du Salon, ce serait recalé ». Certainement c'était une boutade, espérons-le du moins pour le jury, et j'ajoute aussitôt que l'on doit à ce peintre d'avoir contribué à faire acheter le tableau par le Louvre. Il voulait dire par là que cette admirable toile dont le personnage respire, dont tous les détails palpitent de vie, n'avait rien d'une navrante perfection photographique. Il n'est pas douteux que Corot en a emprunté le mouvement général à la Joconde ;

mais ici et là, avant même d'analyser les qualités si différentes des deux tableaux on est frappé tout d'abord par leur style.

Le style est un don. L'artiste qui le possède le transmet à ses moindres productions, de même qu'un être distingué donne à tous les actes de sa vie des marques de sa distinction.

Ainsi donc, qu'il soit Fra Angelico, Raphaël, Holbein, Poussin ou Gainsborough, le « maître » se distingue avant tout par son style. Et si je crois, comme je le disais tout à l'heure que ceux d'entre eux qui ont été portraitistes, ont, dans l'analyse de l'âme humaine, atteint le plus haut de leur art, c'est qu'ils ont alors, du moins je l'interprète ainsi, transposé directement en moyens matériels les sensations cérébrales qu'ils recevaient de leurs modèles. La tête de Sainte-Anne qui est un portrait, dans la toile de Vinci, dépasse bien des fois la qualité du reste du tableau. Raphaël fut un grand compositeur, un dessinateur sublime, mais aucune de ses grandes compositions ne donne l'émotion profonde de ses portraits. Chez Titien, la question ne se pose même pas, mais dans toute l'œuvre de Rubens, le plus souple de tous les peintres dans les vastes toiles, je ne vois pas une page plus grande, que le

petit portrait à toque d'Hélène Fourment au musée de Bruxelles. Le maître y laisse deviner son amour, et dissèque en quelques coups de pinceau cette âme juvénile.

Je n'en saurais conclure, que pour prétendre au grand style les peintres n'ont rien d'autre à tenter que d'être portraitistes. Je crois seulement que plus une œuvre est exécutée avec le contrôle de la nature, et plus elle a de chances d'avoir cette chaleur que provoque le combat livré par l'artiste. Cette communion intime existe donc aussi tout particulièrement chez le paysagiste et chez le peintre de natures mortes. Plus modeste est le sujet, plus facilement se devine le styliste.

Si rien n'est plus facile à brosser qu'une vague forme d'arbre, tout autre est la tâche du vrai paysagiste, et il est inouï de penser au nombre restreint des maîtres de ce genre. La nécessité de ne voir, dans l'immense nature aux effets changeants que ce qui compte le plus, que ce qui exprime quelque chose, dans la complexité des détails offerts aux yeux, interdit au peintre dont la vision n'est pas réfléchie d'être un grand paysagiste. Les vrais, demandent à la nature seule, les éléments de beauté, et leur style, éloignant le vulgaire, exprime l'essence de cette beauté. C'est ainsi que Corot

donne une incomparable poésie à ses paysages, souvent composés d'un arbre n'ayant rien d'étonnant par lui-même, planté dans un site qu'un œil de profane n'aurait pas certainement trouvé remarquable.

Beaucoup plus nombreux sont ceux qui ont utilisé le paysage comme fond, ou pour aider à l'aspect décoratif de leur tableau. Alors ce n'est pas la reproduction scrupuleusement honnête qui inquiète le peintre, mais son interprétation en vue de rendre logique la composition principale. Et l'on goûte la vision naïve des Primitifs, la puissance des Italiens de la Renaissance, la souplesse des Flamands du XVIIe et le charme féerique des maîtres du XVIIIe français, tous, montrant leur plus ou moins grande élévation de style.

La grande décoration, la composition d'histoire qui procurent à l'artiste des ressources infinies pour s'extérioriser, le portrait et ses séductions psychologiques, le nu avec la splendeur du modèle, offrent, on le comprend, des moyens au peintre pour le conduire naturellement dans la voie du style. La pauvre nature morte en est-elle dépourvue?

Ah, la voilà, la preuve de ce qu'est la grandeur de la vision en art : beaucoup de débu-

tants ont les natures mortes en horreur ; les œuvres de ce genre les repoussent ; l'idée d'en peindre eux-mêmes leur paraît une déchéance. Dans leur inexpérience, ils ne peuvent comprendre que l'élévation artistique n'a aucun rapport avec le charme particulier de l'objet traité. Le sujet ne compte pas en peinture et quand on a du style, on le montre clairement dans une nature morte.

J'en veux appeler au seul nom de Chardin pour donner à un genre difficile, la place qui lui est due. Je ne connais pas de Chardin un tableau plus complètement simple qu'une modeste nature morte du musée d'Angers : deux pêches et cinq prunes posées sur une table.

On sait que Chardin, avant de peindre, réfléchissait longtemps à la place exacte à donner à chaque chose. Il cherchait l'éclairage qui faisait rendre aux objets leur maximum d'expression, et ces recherches aboutissaient à un effet sobre, simple, exempt d'artifice. Si donc Chardin a placé et déplacé pendant des heures ces quelques fruits avant de les reproduire, du moins est-il arrivé à nous donner l'illusion qu'ils se disposaient ainsi tout seuls en tombant d'un panier au retour du marché.

On se figure que l'arrangement était si heureux que Chardin fut tenté. Mais ce petit tableau n'a pas de plaque explicative, et point n'en est besoin. Une seule chose importe, c'est que nous sommes devant un chef-d'œuvre de sincérité et de délicate vision : fermeté et enveloppe, sobriété, donnant une vibrante harmonie, unité de lumière dans une matière incroyablement riche et souple, aisance dans la facture, sans que cette facture encombre par sa maîtrise, style en un mot, fait de tous ces éléments, par un peintre en pleine possession de son génie.

Si ce tableau représentait un portrait, une scène d'intérieur, on se croirait obligé de philosopher sur l'intention du sujet. Chardin a-t-il jamais voulu dans ses belles pages, dire autre chose que l'émotion profonde, ressentie au contact de la nature ? N'a-t-il pas soumis tout son talent au désir de rendre sincèrement ses visions ; car le style est fait aussi de sincérité.

L'histoire de la peinture nous montre des périodes de discipline où le mot d'ordre est : « le style ». Sa signification devient alors : tradition à revivifier. Notre seule peinture française nous en fournit plusieurs exemples avec Poussin, Lebrun, David, Ingres. Mais il arrive que le maître, ayant pour lui le génie, canalise

librement ses facultés dans le sens qui lui paraît être la vérité, tandis que les élèves ne voient en ses œuvres qu'un poncif à imiter.

Le style s'ajoute au talent ; il est comme la luminosité transparente d'une chair de femme qu'aucun fard ne saurait imiter. Il est ce qu'il y a de plus impalpable, et en même temps ce qui compte le plus dans l'œuvre d'un maître.

CHAPITRE III

L'INTERPRÉTATION

Le but de la peinture est, aux yeux du public peu éclairé, la reproduction intégrale de la nature. Il aime trouver dans les tableaux une impression de relief, de trompe-l'œil, et la minutie lui paraît agréable. Il demande à un portrait avant toute autre qualité, une ressemblance photographique, s'attache à la perfection des détails, au rendu exact des étoffes, des bijoux, des dentelles. Même exigence pour un paysage: il veut pouvoir reconnaître du premier coup d'œil les arbres représentés, en distinguer toutes les branches et les feuilles, voir des forêts vertes, des mers bleues, des maisons blanches. Tout écart à la transcription de la nature, telle qu'il la conçoit, est une preuve de non savoir, de maladresse. Une toile, dont certaines parties seraient volontairement

laissées à l'état d'ébauche, ou exprimées par simples taches, paraîtrait inachevée.

On peut m'objecter que je fais là allusion à des profanes comme on n'en voit plus. Il est certain que le goût du public évolue et que tout au contraire la mode est actuellement à la peinture de compréhension difficile. Je n'affirmerai pas qu'on sache toujours très bien démêler les mérites des toiles qu'il est de bon ton de trouver remarquables, mais beaucoup plus de gens savent actuellement celles qu'il est interdit d'aimer, sous peine d'être traité de « bourgeois ». Ce qui n'empêche pas les peintres d'entendre encore apprécier tel morceau de leur toile où ils ont cru mettre le maximum de leurs moyens artistiques d'un : « Vous n'allez pas laisser çà comme ça ? », ou « Ce n'est pas fini, n'est-ce pas ? » qui trahit la persistante incompréhension du public.

C'est que le sens de l'art n'est pas forcément instinctif, et le goût a toujours besoin d'être éduqué. Beaucoup d'enfants, même vivant dans un milieu éclairé, commencent par adorer d'horribles chromos, et collectionnent d'insipides bibelots d'étagère. La fréquentation des musées est leur première initiation, d'abord historique plutôt qu'artistique : ils savent les

peintres qu'il faut admirer avant de les aimer pour eux-mêmes, et leurs préférences, parmi ceux-là, vont vers les plus facilement lisibles. J'explique pour cette raison très simple que les tableaux de Murillo ou de Guido Reni par exemple, aient une popularité plus grande que ceux du Gréco.

Il faut une éducation de l'œil et de l'intelligence pour saisir que l'intérêt de la peinture est ailleurs que dans la copie stricte de la nature. Elle doit être faite chez tous les profanes et elle est également utile chez beaucoup d'artistes. Nous pourrions en citer, en effet, dont les œuvres bien dessinées, impeccablement établies, non seulement nous laissent froids, mais même nous choquent, et parfois révoltent notre goût. Pas de négligence, rien n'est laissé au hasard, aucun imprévu, aucune faute, mais un sens artistique totalement absent. Le peintre a copié la nature littéralement, tel un traducteur qui ne s'attacherait qu'au mot à mot, et dont le travail, outre qu'il serait pesant et sans élégance, risquerait d'être bourré de contre-sens. Traduire un texte n'est pas remplacer chaque terme anglais, russe ou espagnol par son équivalent allemand, italien ou français, mais c'est transporter les idées qui y sont contenues

d'une langue dans une autre. L'homme chargé d'être le trait d'union entre deux étrangers incapables de se comprendre, part sans doute de la connaissance précise du vocabulaire et de la syntaxe de leurs deux langues, mais s'attache surtout à rendre le sens des phrases qu'il entend et qu'il traduit à sa façon. A cause de ce travail, nous l'appelons un « interprète ».

Interprète aussi le peintre qui transforme le langage de la vie en langage de la peinture. Il doit adapter sa vision aux nécessités, aux possibilités de son métier. Exprimer avec des poudres broyées dans de l'huile, étendues sur la toile à l'aide de brosses, l'infini de la nature, ne va pas sans un effort constant de réflexion. Le peintre choisit ce qui peut le mieux rendre l'effet entrevu, il éloigne les mille détails inexpressifs pour ne garder que l'essentiel ; il recrée en quelque sorte sa vision, il la simplifie, la synthétise, il nous donne sur une surface finie ce qu'il perçoit dans l'infini, il interprète en un mot.

L'interprétation est indispensable à toute œuvre d'art. C'est elle qui lui donne son accent particulier, sa marque distinctive. Elle est le moyen pour l'artiste d'affirmer sa personnalité, sa facture, son style. Elle échappe à ceux qui

n'ont de la nature elle-même, qu'une notion terre à terre, mais elle charme l'amateur éclairé en lui offrant une vision idéalisée et transformée par la volonté du peintre, des spectacles quotidiens.

*
* *

L'interprétation est la transposition tant spontanée que raisonnée faite par le peintre des impressions directes qu'il ressent devant la nature. Elle s'appuie, d'une part, sur la sensibilité de l'artiste, de l'autre sur sa réflexion.

Tout spectacle actionne profondément ses capacités émotives : là où le profane regarde seulement, lui, voit. Dans ce phénomène de vision il y a déjà chez lui une interprétation spontanée. Chaque objet vient s'enregistrer dans ses yeux autrement que dans ceux d'autres personnes qui regardent en même temps. Nous avons déjà insisté sur ce point, à propos du dessin et de la couleur. Bien que se dégage de l'œuvre de l'artiste, si elle est belle, une impression d'incontestable vérité, il reste certain qu'il fait siens les arbres, les fleurs, les figures représentés.

Rien de plus curieux à ce propos que de voir différents artistes traiter ensemble un même

coin. Nous aurons, en fin de séance, autant de paysages qu'il y a de peintres, et tous pourront nous donner une idée de nature exacte. L'un, de tempérament rude, aura rendu l'effet brutalement en dégageant toute l'âpreté ; l'autre, un délicat, aura interprété en demi-teintes, atténuant les valeurs, insistant sur la poésie du site choisi ; le troisième, analyste avant tout, aura mis tout son effort à déterminer les harmonies, aura cherché, sans intention de conclure, la juxtaposition des taches expressives et lumineuses.

D'autres artistes, n'ayant en main qu'une feuille de papier et un crayon, interpréteront avec des différences parallèles le modèle à dessiner. Nous avons dit plus haut comment les uns voient par la ligne, les autres par les valeurs. Mais ce qui est certain, c'est que pochades ou dessins seront tous différents, parce que tous naturellement interprétés. Chacun aura négligé dans le modèle proposé ce qui ne l'émeut pas, pour s'attacher à rendre ce qu'il sent.

L'artiste, d'ailleurs, peut se tromper, faire une étude médiocre, un mauvais croquis, mais ces erreurs mêmes sont parfois la preuve de cette personnalité d'interprétation directe.

Regardons au contraire dix ou douze académies dessinées ou peintes à l'atelier par des débutants. Elles se ressemblent toutes. Chaque élève s'est appliqué à reproduire ce qu'il avait en face de lui et l'a fait avec une conscience égale, mais sans choix. On sent qu'il suit son modèle mais ne le domine pas, et qu'il avance au hasard, ignorant du résultat final. La même irrésolution se traduit plus nettement encore, lorsque ces mêmes débutants sont en plein air. L'incertitude de leur vision se montre, ici par des timidités, là par des hardiesses également exagérées : ils sont débordés par la multiplicité des détails de toutes sortes. Mais, si ces élèves sont doués, donc perfectibles, ils apprendront peu à peu à voir, et sauront démêler parmi la complexité de la nature, les plans, les valeurs, les tonalités, qui expriment les particularités de leur vision.

*
* *

Mais un genre d'interprétation plus profond vient compléter cette action immédiate. L'artiste en même temps qu'il voit et qu'il sent, pense et raisonne. Dans ses notes rapides, la transposition spontanée opère seule, mais les

peintres bâtissent rarement leur œuvre entièrement d'après la nature.

Des maîtres d'un génie aussi spontané que Corot ou Renoir, sont les premiers à vanter le travail d'atelier. Ce n'est pas insinuer là que toutes les études en plein air doivent être reprises. Beaucoup restent au contraire des témoignages définitifs de la transposition immédiate des impressions visuelles de l'artiste devant la nature. Mais d'autres peuvent ne plus répondre, dans l'éclairage de l'atelier, à l'effet qu'il a voulu rendre. Il lui arrive alors de reprendre son étude, de la simplifier, d'en équilibrer les valeurs, de la recréer en quelque sorte. Sa réflexion agit cette fois dans le sens de son interprétation première, et ne vient qu'accentuer et parachever l'œuvre de vision spontanée.

Ce qui est souvent vrai pour les toiles exécutées en plein air et reprises ensuite, l'est plus encore pour celles qui sont tout entières faites à l'atelier. On sait qu'au-dessus d'une certaine taille, l'exécution directe ne serait matériellement pas possible, et que la plupart des paysagistes travaillent chez eux à l'aide de documents pris sur nature.

Je ne parle pas seulement des Poussin, Lor-

rain, Hubert Robert. A leur époque, le plein-airiste allant, pinceaux en main, se camper devant un effet choisi, n'existait pas, et tout paysage était, par définition, composé, donc interprété.

Mais Rousseau, Corot, Harpignies, Renoir, et tant d'autres, dont les œuvres nous donnent une si absolue impression de vérité, ont mûri leurs toiles dans le silence de l'atelier, après avoir puisé dans la nature leur inspiration première.

Ce qui est vrai pour le paysage l'est aussi pour le portrait. Certains peintres font de leur modèle un dessin serré et des pochades de couleur ; d'autres échafaudent toute leur œuvre directement sur la toile et cherchent dans la pâte ; d'autres enfin avancent pas à pas, achevant un morceau avant de construire l'ensemble. Mais aucun vrai portraitiste ne limite son effort aux seules séances avec le modèle, faute de quoi, influencé par les variations d'éclairage, d'expression, de mouvement, et voulant traduire le mot à mot, il se perd dans l'analyse changeante des détails ; la maîtrise de son œuvre l'abandonne : il ne tient plus le gouvernail.

De pareils accidents en cours de route son-

fréquents. L'essentiel est moins de ne pas les commettre que de saisir le danger à temps ; de nombreux peintres ne se rendent pas compte qu'ils s'égarent, et qu'en se faisant les esclaves de leur modèle, ils risquent de faire une image sans intérêt, sans caractère. Mais il en est qui savent se ressaisir et comprendre ce qui nuit à leur œuvre. En dehors de la séance, ils enlèvent l'accent gênant, le modelé inexpresssif, l'indication trop précise, et en quelques touches, parfois à l'aide d'un simple glacis, ils retrouvent la liberté d'interprétation qui fera de leur portrait une création personnelle.

J'ouvre ici une parenthèse et, au risque de sembler paradoxal, je dis qu'il serait désirable que les peintres apprissent à interpréter les documents photographiques. L'opinion publique, et même l'opinion des artistes sur ce détail n'est pas au point. Tout le monde sait en effet qu'en parlant de « pompiers » notoires, on dit « ce sont des photographes ». Que ceux-là se servent ou non de photographies, leur art se rapproche toujours de la vision d'un objectif. Mais il me paraît certain qu'un jour viendra où l'on apprendra aux peintres déjà très en possession de leur technique du dessin, à se servir d'une source aussi précieuse de ren-

seignements. Pourquoi nous priver, si nous pouvons en garder un souvenir, des différents aspects d'un ciel nuageux, d'un mouvement de vague? Il est des cas, où matériellement on n'a pas le temps de faire un dessin sérieux. Et si le meilleur des clichés ne remplace pas une séance d'après nature, une série de clichés permet de voir dans un mouvement analogue, la subtilité du geste qu'il faut choisir.

L'artiste ainsi fixé pourra laisser les photographies de côté mais elles lui auront fait gagner un temps précieux.

Alors ce ne sera plus considéré comme une honte de s'en servir, mais comme un point de départ pour lequel l'interprétation est de toute nécessité. Tout naturellement elle ne peut être faite que par celui qui ne se rendra pas esclave de la précision de l'épreuve qu'il a en mains. En cela, la photographie deviendra le parallèle absolu du moulage dont nul ne fait grief à Carpeaux ou à Rodin de s'être fréquemment servi. A notre époque de progrès scientifique, il semblerait puéril de ne pas donner aux artistes tous les moyens qui peuvent compléter leur métier. A eux de savoir les utiliser avec habileté et mesure, pour le plus grand profit de leur art.

*
* *

L'œuvre des grands maîtres nous offre d'admirables exemples d'art interprété. Devant une tête de Vinci, un portrait de Titien ou de Van Dyck, on pourrait croire, à cause de la beauté des modèles, qu'il suffisait aux peintres de les copier. Mais il leur a fallu tout leur génie pour parer ces personnages du style qui rehausse la noblesse de leurs visages.

Nous voyons d'une façon tout à fait palpable l'étendue d'une grande interprétation dans quantité d'œuvres où l'artiste sait tirer parti de la laideur du modèle. Que ce soit Ghirlandajo avec le « Vieillard et l'Enfant », Ribéra avec « le Pied bot », Rembrandt avec « la Petite baigneuse », et tant d'autres, tous donnent une telle autorité au langage de la couleur, à la tenue de la composition, ils savent dans leurs toiles mettre tant de vie, que seul le souvenir de cette interprétation prodigieuse nous reste, alors que la physionomie ingrate des modèles nous indiffère.

D'ailleurs, le sujet traité n'influe pas sur les peintres qui transposent les plus modestes objets, les plus simples gestes. Ainsi, Chardin,

interprète scrupuleux de natures mortes ; ainsi les frères Le Nain, fidèles traducteurs de la vie des humbles. Mais la nécessité de l'interprétation s'impose tout autant aux œuvres de grande envergure, aux tableaux de composition. Deux exemples nous paraissent évidents : c'est d'une part Delacroix, aidant par la couleur et la fougue du dessin à la violence de ses mouvements ; de l'autre Puvis de Chavannes, accentuant par la sobriété de ses harmonies, la simplification de son dessin et de ses valeurs, la majesté calme de ses décorations.

*
* *

Tous les maîtres passés et présents font œuvre d'interprétation, recréent au bénéfice de l'art les sujets qu'ils traitent et qu'ils accommodent au gré de leur tempérament particulier.

S'arrêter à la seule recherche de ressemblance est une utopie de goût vulgaire qui aboutit à une grossière erreur. Nos peintres modernes ont condamné plus que quiconque ce souci d'exactitude trop stricte, et insisté par leurs paroles et leurs écrits sur cette vérité que l'art est œuvre de réflexion. Ils citent volontiers Cézanne, parti certes de la nature, mais qui en

extrait son œuvre tourmentée après maintes laborieuses recherches. Beaucoup de peintres en sont venus après lui à considérer l'interprétation, non plus comme une transposition, mais comme une transformation, ce qui est une erreur. Il n'y a pas précisément chez eux abus d'interprétation, mais plutôt déplacement du sens de ce mot. Le snobisme du public vient parfois renchérir sur cette tendance et la pousser jusqu'à l'absurde. Ainsi certains donneront tous leurs suffrages à des toiles transformées au point d'être illisibles, non pas seulement pour le premier venu, qu'effraye le moindre écart à ce qu'il juge la vérité, mais pour l'amateur éclairé, soucieux de belles formes et de lignes harmonieuses.

Ces peintres, qui disent s'appuyer sur la nature, prétendent construire leurs œuvres systématiquement et compliquent à plaisir un métier déjà difficile. Or, il n'est pas question de se torturer pour trouver de nouvelles significations, ni de torturer les autres pour les leur faire comprendre. Les peintres ne serviront pas mieux l'art pour transformer de jolies femmes en têtes de massacre, ou nos délicats paysages français en rébus.

L'interprétation s'ajoute à la vision première,

la complète, l'organise, mais s'appuie sur elle. Toute réflexion deviendrait stérile si elle avait pour résultat d'enlever à l'artiste sa raison d'être qui est d'exprimer sincèrement, pour la plus grande joie du spectateur, ce qu'il voit et ce qu'il sent.

CHAPITRE IV

LES INFLUENCES EXTÉRIEURES

L'artiste est homme, donc influençable. Sensible par définition, il vibre plus qu'un autre à tout ce qu'il voit ou entend, et ses œuvres se font souvent l'écho des impressions subies, parfois à son insu. Ces influences, d'ordres très divers, sont un facteur trop important dans sa formation spirituelle, pour que nous les négligions.

Elles s'exercent souvent sur l'artiste avant qu'il ait pris conscience de lui-même, par le fait de l'hérédité. Il se peut en effet qu'il apporte avec lui en naissant une orientation artistique et des goûts, que l'éducation vient accentuer. Fils de peintre, par exemple, il subit l'ascendant de son père, son premier modèle et son premier maître. Alors, s'il le surpasse en talent, son œuvre sera l'épanouissement de

celle de son auteur, comme il arrive à Mme Vigée-Lebrun. S'il n'est au contraire qu'un disciple docile, il redira, en les affaiblissant, les formules consacrées par le génie du père — tel Evariste Fragonard.

Des lignées de peintres permettent de suivre cette loi d'influence familiale.

Mais ce sont là des cas particuliers et d'un nombre limité.

Tout peintre, sans exception, subit cependant durant sa formation et au cours de sa carrière, des impressions diverses, impérieuses et indéniables.

Tout d'abord les influences d'école.

La plupart des jeunes gens que leur vocation naturelle pousse, en France, vers la peinture, fréquentaient, dans un passé encore proche, l'École Nationale des Beaux-Arts, celle des Arts Décoratifs ou l'académie Jullian. Aujourd'hui, d'autres ateliers, sous la direction de maîtres moins officiels, mais dont plusieurs sont illustres et certains, de tendances fort avancées, viennent renouveler ce qu'avait de trop exclusivement académique l'enseignement d'antan. Mais si l'esprit varie, le système reste le même : les élèves, quel que soit le drapeau de l'atelier qu'ils fréquentent, font comme par le

passé des études peintes ou dessinées d'après le modèle vivant, et reçoivent les conseils des patrons qu'ils ont choisis.

Nous avons trop dit la nécessité de la discipline et du travail contrôlé, pour critiquer de parti pris l'enseignement d'école (ce mot pris ici dans son sens le plus général au point de vue des tendances). Il n'en reste pas moins vrai que le dogmatisme a fait maints ravages parmi les futurs peintres. Il peut être périlleux pour le disciple, que le prestige d'un maître s'exerce sur lui de façon trop exclusive ou trop absolue. Nous avons eu l'occasion d'insister sur ce danger en parlant de la personnalité. Mais il est juste de dire que si les maîtres furent souvent despotiques, ils ne furent pas toujours aveugles, et certains contribuèrent puissamment à développer les dons d'originalité qu'ils discernèrent chez leurs élèves. La légende suivant laquelle Cimabue s'arrête devant le jeune Giotto dessinant une chèvre sur un rocher, est un symbole. Beaucoup d'artistes ont ainsi deviné autour d'eux de vrais dons en faisant abstraction de leur propre personnalité. Tel Boucher qui sait développer dans Fragonard un tempérament parallèle au sien, mais imposant silence à ses goûts, conseille à son neveu David de chercher

hors de son atelier la discipline qu'il sent devoir lui convenir.

Livré à lui-même, l'artiste, fût-il très doué, risquerait de s'égarer ou de perdre du temps. L'expérience d'un maître qui peut et doit stimuler ses hardiesses, tout en limitant sa présomption, lui est précieuse. Et le travail en commun, en amenant le contrôle des camarades, les échanges d'idées, d'opinions artistiques, complète l'heureuse influence de l'atmosphère d'atelier.

Influence pourtant qui doit rester limitée dans le temps pour être salutaire. La tutelle la meilleure ne doit pas trop durer, et, pour que l'empreinte scolaire puisse s'effacer, il faut que l'artiste s'en dégage assez vite. Beaucoup de jeunes peintres, encouragés par le réglement donnant le droit de fréquenter les Beaux-Arts jusqu'à trente ans, continuent à rester écoliers à l'âge où ils devraient voler de leurs propres ailes ; habitude, routine, intérêt aussi, sur lequel je n'insisterai pas, l'art n'y ayant pas sa place.

*
* *

Il est une autre source d'influence à laquelle l'artiste peut penser et que certains négligent : celle des maîtres anciens.

A une époque où les tendances les plus outrées, parfois les plus incohérentes se font jour, il est juste de signaler qu'une partie de nos peintres « d'avant-garde » appuient leurs théories d'apparences révolutionnaires sur nos maîtres les plus classiques. Sans chercher à comprendre en quoi leurs œuvres héritent de la tradition, je note seulement chez eux cette volonté d'admiration que j'espère sincère, et pas uniquement cérébrale.

D'ailleurs, les grands noms de Cézanne et de Renoir hantent avec raison le cerveau de beaucoup de jeunes, et ces deux maîtres aimèrent et comprirent les anciens : « Je vous ai parlé de ma grande découverte vers 1883, dit Renoir à Vollard, que seul vaut pour un peintre l'enseignement des musées. »

Il me faut bien reconnaître aussi, en tout désir de justice, que tous les patrons ne gardent pas dans leur enseignement un point de contact avec les musées qui serait comparable à un culte régulier rendu aux maîtres anciens. Je n'en conclus certes pas qu'ils ne les aiment, ni ne les comprennent ; dans beaucoup de leurs œuvres, il serait au contraire aisé de reconnaître, là, des influences de portraitistes anglais, ici celles de tel maître espagnol, ailleurs des

réminiscences de Delacroix. Mais s'ils parlent de leurs maîtres préférés, ils laissent par trop supposer que les autres sont confondus avec les auteurs de « vieux tableaux ».

Aussi l'ignorance et l'incompréhension de beaucoup de peintres sont-elles surprenantes en ce qui concerne l'évolution de l'art pictural. Je cite pour mémoire ce mot d'une jeune fille qui, tout en lançant des regards complaisants vers sa dernière toile dont les empâtements rouges, verts, oranges, hurlaient sa volonté de modernisme, résumait ainsi une récente visite au Louvre : « En voyant ces kilomètres de peinture, je pensais : dire qu'ils ont tant travaillé, et que ce n'est tout de même pas ça ! » Elle était alors dans l'enivrement de ses premiers succès de Salon, et entièrement sous l'influence artistique de maîtres dont la valeur n'est pas mise en doute, mais dont aucun, certainement, ne s'efforçait de semer en elle la compréhension, voire le respect de leurs grands devanciers.

Et ce mot, tout de franchise, exprimait naïvement la pensée de trop de peintres qui ne sentent pas ce qu'ils auraient à gagner au contact des maîtres anciens.

Je crois pourtant absolument nécessaire que

l'artiste d'aujourd'hui continue comme celui d'hier, les pieuses méditations devant les grands maîtres, les étudie longuement, lentement, avec la volonté de saisir leur métier, de comprendre leur style, comme l'écrivain s'applique à pénétrer le sens profond des classiques grecs ou latins. Il ne s'agit naturellement pas d'être impressionné par ce qui — chez eux — est la marque de leur époque, ni de ressusciter leurs sujets, leurs modes de composition, leurs harmonies particulières. Si l'on en dégage la lettre, il reste l'esprit de ces œuvres, auprès desquelles l'artiste sincère pourra glaner avec fruit, sans pour cela oublier les modernes.

*
* *

Si beaucoup de peintres méconnaissent la vertu de l'influence des maîtres anciens, ils subissent tous, parfois à leur corps défendant, l'influence du monde ambiant. Les nécessités matérielles de la vie, et le prestige artistique de Paris, amènent en effet la plupart d'entre eux à se fixer, au moins durant les années les plus fécondes de leur carrière, dans la ville où tout les attire. Mais ils n'y trouveront pas toujours la liberté nécessaire à la création spontanée.

Les sollicitudes amicales dont l'artiste ne parvient pas à se délivrer entièrement, les exigences d'un public qui se fait tyrannique en raison directe du succès qu'il ménage à ses toiles, les sautes d'humeur et les inconséquences de la critique, autant d'entraves à sa liberté d'expression. Mais, si sa personnalité est assez forte pour résister à ces quotidiens assauts, le peintre trouvera matière à l'affirmer encore en acceptant courageusement de vivre la vie artistique de son époque. Il est bon en effet de se mêler au mouvement incessant des idées, de l'aider, de lui résister parfois, de le combattre au besoin. Il est utile de savoir saisir dans les tendances qui se dessinent, la part durable qu'il faut assimiler, la part de la mode qu'il faut écarter. La mode n'est que la manifestation exagérée de l'état d'esprit d'un jour, et la peinture n'y échappe point. Il fut un temps où elle imposait de peindre en grosses pâtes rose et cadmium, et les murs de nos expositions se couvrirent de toiles orangées ; puis vint la fureur des tons bleus et violets, et toutes les toiles prirent des aspects outremer ; aujourd'hui, le noir entre en scène, les ombres deviennent couleur cirage.

Ne nous croyons pas tenus d'obéir au mot

d'ordre, de peindre jaune si nous sentons gris, ou bleu si nous voyons vert. Il est certain que l'époque où nous vivons influence nos goûts, oriente notre vision ; cela est naturel et logique. Mais ne nous enfermons pas, volontairement, dans un système : osons. A cette heure, où tant d'audaces semblent permises, c'est sur le mot *oser* que je m'arrêterai : Oser être soi-même, oser diriger sa personnalité selon ses tendances instinctives ; ne pas avoir pourtant l'orgueil de croire qu'on se crée entièrement. Nous sommes tous héritiers d'autrui. Nous le sommes des peintres anciens qui dans les siècles passés se penchèrent avec foi sur la nature et l'interprétèrent selon leur sensibilité différente. Nous le sommes de nos maîtres directs, qui nous ont appris notre métier, et auxquels nous devons, en partie, nos possibilités d'expression. Et nous le sommes enfin de nos contemporains, de ceux qui, autour de nous, parlent, regardent, écrivent, critiquent ou peignent.

Prêtons l'oreille, ouvrons nos yeux et notre esprit. Puis, seuls en face de nous-mêmes, dégagés des influences diverses, osons bâtir notre œuvre en toute sincérité.

SECOND LIVRE

DU MÉTIER
DE QUELQUES MAITRES

Pour compléter les impressions d'ensemble recueillies sur les toiles de maîtres, il faudrait, procédant par ordre, indiquer dans chaque école les particularités du métier de ses peintres représentatifs. Mais ces lignes ne visent pas à une histoire de la peinture ; de plus, je me déclare incapable de deviner les secrets d'un grand nombre d'artistes dont l'importance est primordiale. Il me faudrait, pour en parler, emprunter à ce qui est déjà publié sur eux, et je crois préférable de renvoyer aux critiques les ayant étudiés.

Je ne donne ici que le résultat de recherches personnelles faites soit dans les musées, soit à l'atelier, ayant comme ceux qui s'occupent journellement de restaurations et d'expertises, l'occa-

sion d'examiner de près des tableaux d'écoles variées. Rien n'éclaire sur le métier d'un peintre comme l'examen de ses œuvres, sans cadre, sans vernis, au grand jour, même au soleil. On arrive ainsi à faire des remarques qui peuvent avoir un intérêt de généralité si elles se renouvellent chez un même auteur ; elles peuvent avoir un intérêt d'exception dans d'autres cas, et permettent à la longue de se faire une idée de ses habitudes de travail.

A côté d'observations, de rapprochements faits sur des œuvres saines, des séries de déductions sont permises à ceux qui ont la redoutable mission de restaurer les tableaux.

On peut dire que la peinture est une matière bien solide, lorsqu'on la voit durer des siècles et rester presque intacte ; mais il faut se souvenir que sa résistance apparente cache une fragilité infinie. S'il n'est pas de pierre précieuse qui n'arrive à être rayée, il est peu de tableaux qui ne reçoivent un choc provoquant un trou à la toile, ou un éclat au panneau. Sur beaucoup d'entre eux, exposés aux changements de température, on voit la pellicule picturale se séparer de son soutien, toile ou bois, réclamant ainsi un rentoilage ou une transposition. Enfin presque tous ont des accidents de vernis.

Leurs possesseurs confient alors ces tableaux à un réparateur, afin qu'il les remette en bon état. Il y a une certaine analogie à établir entre les médecins et les restaurateurs de tableaux. J'aime à croire que tous les médecins sont des savants, et qu'ils ne ratent jamais leurs malades ; ils ont dans tous les cas fait des études leur permettant un minimum d'initiation. On ne dira jamais assez combien il est regrettable que le soin des tableaux ne soit pas confié exclusivement à des praticiens ayant acquis légalement le droit d'exercer leurs talents, à la suite d'examens, de concours, ou tout au moins par l'obligation de suivre des cours spéciaux qui seraient sérieusement organisés ; et cela, afin d'empêcher le massacre en grand, de tant d'œuvres,

Donc, si la plupart des tableaux nous parviennent avec un accident, il est excessivement rare qu'ils ne portent pas déjà la trace de restaurations plus ou moins regrettables. On compte celles qui ont été faites avec science et respect, dans le sentiment réel où l'œuvre fut conçue.

Les accidents d'inexpérience que l'on constate journellement sont surtout des usures, provoquées par des nettoyages de toutes sortes, et des repeints qui recouvrent inutilement les parties saines du tableau.

Celui qui assassine sans le voir les toiles qu'on lui confie, prouve par cela même qu'il ne comprend rien à la technique du morceau qu'il a sous les yeux. Par contre, plus un tableau a été usé, déchiré, plus il est réduit à l'état de squelette, et plus un observateur peut y puiser d'enseignements. Les trous lui laissent découvrir la composition des apprêts, les usures lui font voir le mode de préparation, surtout des ombres qui sont toujours plus fragiles ; il sait sur quels dessous les glacis ont été posés, et, par ce qui en reste, quelle était la nature de ces glacis.

On conçoit aisément qu'à force de suivre les tableaux entre le moment où ils sont complètement déséquilibrés et celui où ils ont retrouvé une part de leur tenue primitive, on arrive à disséquer plus facilement le métier des peintres dans des œuvres en excellent état.

*
* *

Le dévernissage est aussi une source d'inépuisables renseignements. Le fait d'enlever un vernis représente toujours une difficulté, quelquefois même une énorme difficulté, suivant l'école, l'époque du tableau, et la nature du

vernis, ou plutôt des vernis dont il est recouvert. C'est cette opération qui provoque le plus d'accidents. Mais quoiqu'on en puisse dire, elle est très souvent nécessaire, et l'on peut affirmer que les praticiens expérimentés possèdent aujourd'hui suffisamment de moyens de tâtonnements, lorsque le diagnostic de l'œil ne suffit pas, pour entreprendre sans aucun risque, les dévernissages les plus compliqués.

On voit alors des choses invraisemblables : des paysages aux tons cuits, et dont l'aspect fait croire à un soleil couchant, prendre, en perdant leurs quinze ou vingt couches de vernis, une fraîcheur nacrée ; des portraits pain d'épice, retrouver leur lumière véritable et leurs ombres cendrées.

Avec un peu d'habitude, on devine très bien, à l'avance, dans quelle proportion le vernis dénature la tonalité réelle d'une œuvre.

Dans le chapitre qui lui est consacré, j'ai essayé de démontrer pourquoi, malgré ses défauts, cet élément extérieur de la peinture est nécessaire ; mais sa présence, en dépit de son heureux effet sur les toiles anciennes, nous oblige à transposer quand nous les étudions. Au Louvre, devant le « Gilles » de Watteau, les portraits de Philippe de Champaigne ou les paysages de

Louis Moreau, on n'éprouve aucune difficulté à faire cette transposition. Pour d'autres pages de premier ordre, le problème devient compliqué. C'est certainement parce que les conservateurs redoutent de nouveaux malheurs, qu'ils laissent presque invisibles des compositions comme « l'Allégorie » en l'honneur d'Alphonse Avalos, de Titien. Sous les faïençages des vernis successifs, on devine un peu la tonalité de ce chef-d'œuvre ; mais trop de choses nous échappent, et l'on regrette que tant de soleil soit inutilement voilé.

*
* *

A côté de ces moyens de documentation habituels, il en est un autre, relativement récent, la radiologie, au sujet duquel on fait un certain bruit en ce moment.

Je dois à l'extrême amabilité du Dr Ledoux-Lebard, d'avoir pu tenter, au moyen des rayons X, d'élargir le champ d'investigation auquel nous étions réduits. Les résultats obtenus dans son laboratoire répondent très exactement à ce qui fut publié bien après de divers côtés Jusqu'ici malheureusement les points acquis ne peuvent rendre que des services assez restreints.

On sait que les rayons X sont d'autant plus arrêtés par les corps qu'ils traversent, que le poids atomique de ces corps est plus élevé. Donc, le premier point à déterminer est l'échelle d'opacité de toutes les couleurs d'une palette. On trouve des écarts sensibles : le blanc d'argent, ou carbonate de plomb, le vermillon, à base de mercure arrêtent les rayons X, tandis que les couleurs minérales comme le vert, le bleu, le brun, ne se voient pas sur le cliché.

On a voulu tirer de ce principe des déductions à n'en plus finir sur la technique des peintres anciens. Pratiquement c'est beaucoup plus compliqué qu'on ne le pense. Si l'on radiographie un tableau représentant une pomme sur un fond noir, il est certain que le carbonate de plomb entrant dans les lumières de la pomme marquera ; mais cela ne nous dira pas du tout si cette lumière, en même temps que du blanc, contient du jaune de Naples, à base de plomb également, et si les parties rouges de la pomme renferment du vermillon, de la laque ou de l'ocre rouge (ce qui serait, au point de vue peinture le détail intéressant à connaître) ; car, le blanc, d'un poids atomique plus élevé que toute autre couleur, marque tellement à lui seul, que les subtilités de tons échappent à l'analyse.

Par contre, les surcharges de pâtes, fréquentes dans les lumières d'un tableau et que l'œil perçoit si bien, peuvent prêter à confusion en radiologie, parce qu'elles marquent de la même manière qu'un repeint. Enfin une autre difficulté se présente lorsqu'on fait des essais, non plus sur un échantillonnage de tons, mais sur des tableaux. Ceux-ci ont été enduits, avant d'entrer chez l'artiste, d'une préparation qui contient presque toujours de la céruse, c'est-à-dire qu'un voile général vient encore gêner le diagnostic.

On a cependant fait des trouvailles amusantes, découvert des repentirs, déterminé la place exacte de mastics sous des tableaux complètement repeints, et s'il est actuellement exagéré de dire que la radiologie permet de véritables révélations sur la technique des artistes, il n'est pas impossible qu'avec le développement de cette science, on arrive, pour la peinture, à d'utiles découvertes.

*
* *

Nous avons encore un autre foyer de renseignements sur le mode de travail des peintres, par les notes intéressantes que plusieurs d'entre

eux nous ont laissées. A tort ou à raison, je ne les reproduis pas. Mieux vaut lire intégralement ce qu'ils ont écrit, que de déflorer leur pensée. De plus si un maître comme Delacroix nous instruit réellement sur ses travaux, il nous fait surtout assister dans son journal à ses recherches quotidiennes, plus qu'il ne nous donne un aperçu d'ensemble de son métier.

Nous possédons enfin les détails les plus minutieux sur la façon de procéder de plusieurs professeurs légitimement estimés. Ils nous livrent leurs formules, depuis le liquide employé pour peindre, jusqu'à la forme de leurs pinceaux. Tout cela est fort instructif, mais il me semble que l'important n'est pas tant de savoir si les maîtres aux tempéraments divers que nous allons étudier avaient une palette ronde ou carrée, si cette palette contenait quatorze ou quinze couleurs, mais plutôt de connaître dans leurs grandes lignes quels moyens techniques ils adoptaient pour faire équilibre à leurs conceptions d'artistes.

CHAPITRE I

TITIEN. — LE TINTORET

Les peintres présentent, au cours de leur carrière, des transformations dans leur technique. Titien ne fait pas exception à la règle.

Dans ses compositions il recherche les harmonies les plus ardentes ; la richesse de sa couleur atteint en somptuosité, en profondeur, une incomparable puissance, ce qui réclame une technique semblant s'éloigner beaucoup de celle de ses portraits, pour la plupart volontairement sobres et unicolores. On citera bien le « François Ier », au Louvre, avec les accents rouges de son costume, la « Femme en Bleu »[1], au musée Pitti, et tous les doges aux draperies éclatantes ; mais les portraits de Titien dont « l'Homme au Gant », « l'Homme Inconnu » et « l'Homme aux Yeux Verts »[2] représentent le type, sont trop nombreux pour ne pas consti-

1. Appelée aussi « la Belle » de Titien.
2. Galerie Pitti.

tuer, à eux seuls, une manière. Elle se relie d'ailleurs à la technique de la plupart des nus que Titien prépare, et met au point en grisaille, pour les colorer ensuite.

Cette méthode, d'invention vénitienne, tentera dans son principe plusieurs grands maîtres ; chacun d'eux, selon son tempérament, en modifiera les détails.

Donc, à la base, Titien peint une grisaille aux pâtes vigoureuses, rasées après leur dessiccation, afin de ne laisser aucune aspérité gênant la souplesse des reprises dernières. Car si, dans « l'Homme au gant », il a réservé pour la séance finale une abondance extrême de matière, il semble bien que ce soit une exception, Titien ayant conçu presque toutes ses carnations avec une certaine égalité de relief.

En étudiant « la Femme en Bleu », un de ses morceaux les plus représentatifs, on voit toute la part laissée à la grisaille recouverte à peine de légères touches colorées passant de la nacre à l'ocre. Sur leurs fonds gris foncé, unis, se rapprochant souvent de la couleur du costume, les chairs de Titien éclatent de lumière ; les moyens employés sont soumis aux désirs du grand portraitiste de donner à ses modèles le maximum de caractère.

Peintre officiel, attiré par les grands de l'époque, et auquel les portraits de princes, de rois ou d'empereurs, sont confiés de droit, Titien ne vise jamais à l'effet ; il peint Charles-Quint, François Ier, le duc d'Urbin, avec simplicité, et plein du désir de découvrir chez tous, le trait profond, dominant et durable. Mais, n'ayant rien du goût d'apparat qui servira Rubens, peintre de la reine Marie de Médicis, rien de la hautaine aristocratie qui fera d'un Van Dyck le portraitiste de la Cour d'Angleterre, Titien est lui-même avant tout lorsqu'il peint l'homme, dépouillé de toute étiquette. Nous ne savons pas, actuellement, le nom des personnages dont les portraits sont arrivés jusqu'à nous sous des appellations de convention. Si nous les préférons à tous autres, c'est sans doute qu'ici, le costume sévère, réduit à la plus grande simplicité, laisse à l'allure générale, aux têtes surtout, une noblesse virile, une fougue, une flamme intérieure, qui font de ces personnages des hommes, et des hommes de leur temps : ceux-là même, dont Taine nous décrit avec tant de vie, les mœurs à la fois sauvages et raffinées, et qui mettaient leur ardeur combattive et leurs instincts parfois féroces, au service de dames opulentes et sereines, dont la

fameuse « Belle » de la galerie Pitti reste le type accompli.

La peinture de Titien, d'une technique large et simple, est faite pour durer ; il n'emploie aucun subterfuge susceptible d'augmenter, par une couleur commode, mais fugitive, le but qu'il se propose. Il ne semble pas qu'il ait cherché, pour délayer ses couleurs, des liquides extraordinaires et compliqués ; on sait qu'il a préparé un certain nombre de ses toiles à la détrempe. Il est même certain qu'il se servait parfois dans sa première ébauche de couleurs « a tempera », c'est-à-dire broyées à l'œuf, pour éviter aussi longtemps que possible l'action des corps gras.

Nous possédons au Louvre de tels exemples du deuxième procédé de Titien, qu'il nous est facile de l'approfondir sans emprunter à d'autres musées. Sa seule « Mise au Tombeau » est révélatrice de la marche suivie. En réalité elle diffère moins qu'on pourrait le croire de la facture de ses portraits en ce qui concerne les préparations. Ce ne sont plus des grisailles d'un seul ton, mais des grisailles légèrement colorées dans le sens de l'harmonie définitive, et toujours d'une extrême solidité de matière ; en somme il aborde en débutant le principe des

couleurs qui seront ensuite posées plus violemment. La tunique rouge rayée, dans la « Mise au Tombeau », donne la clé du procédé ; on devine assez facilement la couleur exacte de la préparation d'un gris rosé frais, composé d'ocres solides, tandis que le vermillon, la garance, ont augmenté, en dernier lieu, par leur intensité et leur transparence, la sonorité du ton général. Ainsi, progressivement, le tableau s'enrichit et ses vibrations augmentent comme celles d'une cloche que l'on frappe de plus en plus fort ; ses dessous rigoureusement construits permettent à Titien de passer d'un morceau à l'autre définitivement avec toute la souplesse, avec tout l'emportement dont on le sait capable.

On n'imagine pas Titien ciselant ses dessins comme Léonard de Vinci. Il manie le crayon ou l'encre avec une sûreté extrême, mais il est trop profondément peintre pour chercher sur le papier autre chose que de larges et vigoureuses indications qui servent surtout à ses compositions. Il précise sa pensée, détermine « l'effet » du tableau en distribuant les lumières et les ombres. Mais une fois l'idée au point, Titien est trop sûr de lui, trop à l'aise devant la toile, pour prolonger sur le papier une analyse qu'il préfère approfondir pinceau en

main[1]. Ceci n'est pas d'ailleurs une absolue particularité du métier de Titien ; d'autres grands coloristes ont procédé de la sorte.

Toutefois les uns et les autres ne se départissent pas d'une règle immuable : leurs préparations ont une liberté inouïe ; l'exécution finale garde souvent la même souplesse. Mais cette reprise générale qui nous donne l'impression, même dans leurs plus grandes toiles, d'être le fruit d'une séance de quelques heures, ne leur est permise que parce que le premier travail matériel du tableau, son ébauche, pour employer un mot que tout le monde connaît, a été conduite, quel qu'en soit le procédé, à un état de perfection absolue.

Si l'on peut croire à peu près exact le principe de la technique de Titien, dont nous avons essayé de déterminer les grandes bases, il faut se souvenir une fois pour toutes que les tableaux des peintres qui modifient le moins leur manière, présentent de l'un à l'autre de con-

1. Il est intéressant de mettre en présence les dessins d'études pour un tableau de Titien et d'Ingres : de grands traits, de fortes indications, de larges taches suffisent au premier qui « pense en couleur » tandis que le second étudie plusieurs fois, et toujours minutieusement, son modèle à la mine de plomb, puis fait un carton d'ensemble où tout est prévu quant à la ligne, parce qu'il ne fait crédit qu'au dessin.

stantes différences de facture ; je n'en veux pour preuve que les répliques faites par les artistes, de leurs propres œuvres ; à côté de petites différences de composition, elles s'éloignent le plus souvent d'une façon considérable par l'exécution.

Il n'y a donc pas lieu de chercher dans les quelques points de la technique des maîtres que nous analyserons ici, une rigueur mathématique. Admettons par exemple, en plus de tout ce que nous avons pu dire de Titien, que ce qui le caractérisait surtout, lorsqu'il reprenait ses préparations toujours savantes, c'était la souplesse de ses dernières séances dans lesquelles il jouait des glacis et des empâtements soudains, il variait, se riait des difficultés, parce qu'il était Titien. Et si dans son œuvre, comme dans celle d'autres grands maîtres nous pouvons découvrir quelques détails de ses procédés matériels, nous ne saurions pénétrer les secrets de son génie.

*
* *

Le Tintoret procède de Titien indiscutablement. Il n'a pas toute sa subtilité, il a plus de fougue encore. « Robusti », « Furioso », voilà

des compléments merveilleux au nom de ce géant de la peinture. En laissant divaguer son imagination, on le voit volontiers peignant à coups de pistolet.

Sa palette, proche de celle de Titien, est encore réduite. Il est obligé comme tout le monde d'avoir recours à la gamme des bleus, des jaunes et des rouges, et il en use avec quelle maëstria dans le « Miracle de Saint-Marc » à l'Académie de Venise ; mais progressivement il simplifie cette palette, et les harmonies préférées de la fin de sa vie découlent surtout des combinaisons infinies de quatre couleurs : le blanc, l'ocre jaune, l'ocre rouge et le noir. Le bleu se raréfie, le jaune ardent aussi, et s'il se sert assez volontiers dans ses draperies, de garance, dont il fait osciller le ton, du carmin mêlé d'ocre et de vermillon, au violet, c'est pour lui laisser, entouré de valeurs très fortes, un intérêt local. Par ce moyen, il donne une impression de grande intensité de couleur à ses tableaux, tandis que dans la réalité une ou deux notes émergent, entourées simplement d'un jeu de valeurs très accusées.

Cette science des valeurs, le Tintoret la possède au delà de toute expression ; elle remplace chez lui le charme de la coloration. On ne le

voit pas à la recherche de jolis petits tons ; un grand effet d'ensemble, donnant l'impression du formidable, avec, pour base, une construction solide, et des formes très accentuées, tel est le résumé de ses recherches.

Le génie du Tintoret, comme celui de Titien, réclame des matériaux durables. Il prend des toiles épaisses, souvent à gros grains. On a la preuve que le ton qui les recouvre est gris foncé, souvent même d'un gris assez brun. Ses morceaux sont exécutés en une séance, en pleine pâte, sur des dessous certainement sobres de couleur, mais dont il est difficile de déterminer la progression, parce qu'il les recouvre complètement. Si comme Titien, et ce n'est pas prouvé, il prépare vigoureusement, il reprend avec une matière plus vigoureuse encore. On ne s'imagine pas le Tintoret faisant des retouches partielles ; ce qu'il exécute vient plus ou moins bien, mais il ne le reprend pas. Chez lui, la décision spontanée l'emporte, et pour mieux affirmer ce qu'il veut dire, il lui arrive de souligner son dessin d'un trait noir, verdâtre, de la largeur d'un centimètre.

Malgré la qualité des compositions de Titien, il ne semble pas douteux que le style de ses portraits est plus noble. Par contre, si nous

devons de beaux portraits au Tintoret, le peintre de San Rocco est plus lui-même lorsqu'il brosse ses grandes compositions. Son habileté est trop grande, il peint trop vite pour être profond psychologue. A Venise surtout, on peut se rendre compte que le fait de peindre ses contemporains devait assez souvent l'agacer, car on voit un peu trop de têtes bâclées, qui n'ajoutent rien à la gloire de leur auteur. Ce n'est pas d'ailleurs par excès de conscience que brille le Tintoret, et l'on regrette de le voir passer avec tant d'insouciance du sublime au vulgaire. Sa faculté d'expansion créatrice l'empêche de se limiter ; mais s'il manque un morceau, il ne l'escamote pas, son égarement s'étale avec insolence. Il déteste le joli, et s'il lui arrive de passer à côté du beau, du moins, par son autorité, reste-t-il toujours grand. Et comment ne pas lui pardonner un chaos parfois critiquable, lorsqu'on en voit émerger un nu, une épaule, une tête, le moindre fragment enfin, résumant toutes les qualités que l'on peut admirer en peinture.

Malgré son dédain apparent pour ses propres défaillances, le Tintoret est trop profondément artiste pour ne pas s'en rendre compte. Il n'est pas douteux que la plupart du temps il préfère

une belle erreur à une mesquine correction ; toutefois, nous le voyons, pour des pages fameuses, s'entourer de sérieuses précautions. Nous ne connaissons pas malheureusement les esquisses de toutes ses grandes toiles ; on peut se demander si bien souvent il ne se lançait pas directement sur les panneaux qu'il voulait exécuter. Mais nous possédons au Louvre la prodigieuse esquisse du « Paradis » dont l'exécution est à la salle du Grand Conseil à Venise. Du projet à la composition définitive, on note d'assez grosses modifications qui ne paraissent pas être en faveur du grand tableau.

Le Tintoret avait eu le soin, cependant, de pousser très loin son esquisse, afin de pouvoir garder en dernier lieu, et malgré des difficultés matérielles de toutes sortes, une liberté d'action dont il avait tant besoin. Il ne semble pas y avoir réussi dans ce cas, la grande toile ayant perdu beaucoup de la saveur primitive.

Par contre nous connaissons aussi, et nous avons pu étudier longuement son esquisse pour « Saint Roch soignant les pestiférés »[1]. Cette esquisse se caractérise par une applica-

1. Collection Maurice Magnin,

tion, par un souci de perfection qui étonnent. Instruit certainement par l'exemple d'autres compositions, dont le développement apportait des imprévus en cours d'exécution, le Tintoret a voulu s'imposer une discipline, ne s'accorder l'ivresse de la création que muni de tous les documents, dont l'étude, après coup, aurait risqué d'arrêter son élan. Il ne put que se féliciter de sa patience, sa grande toile à la Chiesa San Rocco étant certainement une des mieux venues.

Je ne connais pas de page plus représentative de la période d'épanouissement du talent de Tintoret, que les quatre panneaux décoratifs dans la Sala dell' anticollegio, au palais des Doges. On ne saurait être plus sobre de métier, on ne saurait, moyennant quatre ou cinq couleurs, jouer avec autant de force et de délicatesse sur une gamme, allant du blanc ivoire au noir olivâtre. Le Tintoret y montre toute son aisance dans la décoration, et jusqu'à quel point il sait être synthétique dans la forme. Ici, il ne nous fait d'ailleurs aucun mystère quant à ses moyens techniques ; dans un tel morceau, il semble se mettre à notre disposition : « voilà, j'ai une toile, un pinceau et une palette avec presque rien dessus, que vous faut-il

encore ? ». Rien certainement, on n'a pas besoin d'être sorcier pour découvrir le procédé.....

Il est peut-être plus utile de l'être pour s'en servir pareillement.

CHAPITRE II

RUBENS

Nous nous éloignons avec Rubens, de l'orientation artistique des Italiens qui nous donnent toujours l'impression de la force un peu farouche, et dont les richesses d'invention et de coloration sont soumises à un thème d'une rigoureuse simplicité. Plusieurs maîtres de la Renaissance italienne font penser à la musique de J.-S. Bach avec ses harmonies profondes et incessamment renouvelées, s'appuyant sur une charpente centrale absolument rigide.

La science de Rubens ne le cède en rien à celle d'aucun autre peintre au monde. Mais il y a plus d'une vérité en art. Lui, semble avoir pour mission d'ensoleiller la peinture ; son but n'est pas la simplicité. Appelé à représenter les épisodes de la vie de Marie de Médicis, de Henri IV, il s'y montre avec sa vraie nature. Son style, royal, lorsqu'il peint les rois, reste

royal s'il interprète tout autre scène ; dans les portraits qu'il nous laisse d'Élisabeth Brandt, d'Hélène Fourment, de ses enfants, de lui-même, nous pouvons croire à des souverains. Il ne nous donne jamais l'impression d'une intimité chaude qu'il ne faut pas troubler, mais d'une intimité rayonnante, et il nous invite à l'admirer. Veut-il exprimer la douleur du Christ, des martyrs, il l'accompagne d'un cortège d'honneur témoignant de la protection du ciel ; il auréole cette douleur d'une gloire divine où déjà se lit la prochaine béatitude.

La personnalité de Rubens attirant des passions, entraîne son contre-poids de détracteurs. « Il est théâtral ! » Mais oui, c'est tout à fait exact. Pourquoi serait-ce un défaut ? Constatons-le plutôt, et ne demandons pas à Rubens autre chose que d'être lui-même.

Sans répéter inutilement tout ce que l'on sait de lui, ses biographies rempliraient une bibliothèque, rappelons que la nature lui prodiguant ses dons, Rubens grandit sans entrave, sans concurrent, ne connaissant, partout où il passe, que des témoignages d'admiration.

Sa personnalité naît presque à l'heure où il prend un pinceau, et dans l'ensemble elle se transforme assez peu. Rubens fut cependant

impressionné profondément par les Vénitiens, le contraire était impossible, et l'on en voit la trace dans sa peinture ; mais en définitive, prenez de lui un tableau exécuté à n'importe quelle époque de sa vie, il crie cette même formule géniale, par lui trouvée, et à laquelle il apporte bien peu de modifications.

En même temps que grand maître, Rubens est le type absolu du chef d'école. Je ne veux pas dire par là que son influence se continuera sur plusieurs générations. Certains peintres, venant après lui, seront sans doute influencés par son génie, et feront, sans altérer en rien leur personnalité, des emprunts à son art, comme Le Brun, Watteau, Fragonard. Mais il n'aura pas, à proprement parler, de descendance. C'est de son vivant qu'il rayonne, et c'est parce que sa puissance d'expansion est énorme, qu'il est un chef unique. Je ne pense pas en ce moment à Van Dyck, son second lui-même, tellement supérieur à ses autres élèves, mais à la foule de ses contemporains et de ses disciples sur qui s'exerce son prestige. Dès qu'il approche un peintre de valeur, il semble lui communiquer ce fluide mystérieux qui élève au-dessus du talent. Si nous connaissons d'honorables tableaux de Van Thulden, laquelle de ses œuvres en

effet pourrait se comparer à ce qu'il exécute pour le compte de Rubens ? Dans la galerie des Médicis il peignit des fragments considérables, et si les morceaux de la main de Rubens se détachent comme des joyaux, ceux de Van Thulden restent extrêmement enviables. Et Snyders, souvent dispersé s'il travaille sans contrôle, comme il devient solide et fort, lorsqu'il peint sur les toiles de son maître ; et tous les inconnus innombrables qui ont permis l'accomplissement d'un labeur sans exemple, comme il fallait qu'ils fussent instruits et électrisés eux-mêmes, pour permettre à Rubens d'être représenté avec honneur dans les musées du monde entier, par des toiles nées dans son atelier, exécutées sous sa direction, mais qu'il n'aurait matériellement pas eu la possibilité de peindre seul.

*
* *

Il n'est pas douteux que la mémoire de l'œil, chez cet artiste, soit sans égale, et qu'il transporte dans son travail les observations incessantes faites sur la nature. Le procédé qui consiste, pour l'exécution d'un tableau, à s'entourer d'une série d'études peintes, de pochades pour

les effets fugitifs, est essentiellement moderne. Les anciens s'appuyaient presque exclusivement sur leurs esquisses et sur leurs dessins ; souvent même leur projet d'ensemble était simplement dessiné ; mais ils donnaient des accents de vérité à leur œuvre en l'enrichissant de divers fragments copiés directement sur la nature. Combien de fois voit-on dans une toile, la draperie, la main, la tête qui ont posé, et qui malgré tout se détachent quelque peu d'un ensemble où l'imagination et la science se donnent libre cours.

Rubens fait assez peu d'études partielles, relativement à l'importance de son œuvre. Certainement il use lui aussi du procédé qui consiste à exécuter certains morceaux de ses tableaux sur nature ; mais beaucoup plus que ses devanciers, il travaille d'après une esquisse peinte, et pour les détails, d'après ses dessins.

Elles sont singulièrement expressives, ses études au fusain, avec des rehauts de sanguine ; par la façon même dont il trace les contours, dont il indique les ombres solides et transparentes, on devine le coloriste. Les dessins de Rubens sont essentiellement des dessins de peintre. Au Louvre nous en possédons plusieurs remarquables, mais son seul nu de femme de-

bout, vue de dos, est le résumé de toute une psychologie d'artiste.

Il est piquant de se dire que Rubens est accusé à tout instant de mal dessiner. Hélas le public est encore bien insuffisamment éduqué sur ce point : une tête aimable, sans accent, une forme banale, photographique, trouveront grâce à ses yeux ; il les croira de la même famille que les formes pures de Poussin ou les têtes ciselées d'Ingres ; et d'ailleurs, cela s'explique : le dessin, qu'il soit à l'état de lignes sur le papier, ou manifestation des formes en peinture, étant la partie la plus abstraite de l'art, reste forcément la plus difficile à analyser. Un plan expressif, une attache comprise, un accent intelligent, le sens juste des proportions et du mouvement, voilà ce qui compte, voilà la base nécessaire. Le style de la forme (en admettant que l'artiste lui laisse toujours son principe de vérité) peut varier presque à l'infini. Or, c'est cette manifestation extérieure, la plus visible du dessin qui attire ou choque le public, et il ne comprend pas assez que la liberté prise par les artistes, de torturer les formes humaines pour en exagérer le caractère, est un moyen d'adapter le dessin à la nature de la composition et de la couleur d'un tableau. Les formes de

Luini sont logiques avec sa couleur ; elles ajoutent à l'expression de sa pensée ; les formes de Michel Ange conviennent à ses conceptions titanesques. Rubens a besoin de formes amples ; il en exagère le balancement pour aider à la tenue décorative de ses toiles pleines de mouvement ; il est logique avec son besoin de traduire la vie débordante de santé ; mais il est grand dessinateur, non pas à la façon pure de Raphaël, la pureté du style n'est pas sa qualité première, mais comme un savant et un artiste qui sait sacrifier le joli d'un détail à la tenue et au grand caractère d'un ensemble.

*
* *

On est tenté de croire, lorsqu'on voit la peinture de Rubens, la plus brillante de toutes, que sa palette est riche de mille couleurs ; mais bien que n'en connaissant pas la composition exacte, nous savons qu'il applique la règle du coloriste que nous avons indiquée, et n'emploie qu'une douzaine de tons différents. On peut croire aussi que ses tableaux, où tant de saveur se mêle à tant de puissance, sont le résultat d'une cuisine picturale indescriptible ; cependant, si le génie de Rubens lui permet une fac-

ture dont l'aisance reste inconcevable, cette facture est, en elle-même, d'une réelle clarté.

En parlant du tempérament des peintres, nous avons vu que Rubens ne se contente à une même époque, ni d'une seule vision, ni d'un seul procédé ; mais instinctivement, il conçoit toujours une lumière éclatante, et ses méthodes sont en accord logique avec ce qu'il poursuit.

L'auteur de pages qui semblent avoir été peintes hier, tant elles ont gardé leur fraîcheur première, ne négligeait certainement rien pour la réussite de ses œuvres. Nous le voyons attacher une importance à la teinte des toiles sur lesquelles il va travailler ; nous savons que certaines d'entre elles étaient d'un gris clair plus ou moins ocré ; mais Rubens se caractérise par l'emploi de grands panneaux de bois et par des toiles recouvertes d'un enduit au blanc pur et poncé.

Cette préoccupation de la nature même de l'apprêt de la toile s'explique lorsqu'on sait qu'un tableau a toujours tendance, à la longue, à se rapprocher de la couleur de son enduit ; nous avons vu que le Tintoret peignait parfois sur des toiles brunes, et il n'est pas douteux que plusieurs de ses tableaux en ont été assombris. Nous avons signalé aussi, dans l'étude

consacrée spécialement à la préparation des toiles, la transformation fâcheuse qu'ont subis des tableaux du XVIIe siècle français peints sur du rouge, ou plus près de nous les tableaux de Courbet peints sur de la terre d'ombre. Un instinct inné avait averti des coloristes comme Véronèse, Titien, Rubens, de l'importance des apprêts. Rubens semble être le seul qui se soit servi de dessous au blanc pur ; en cela d'ailleurs, il empruntait aux Primitifs dont les préparations à la craie ou au plâtre étaient blanches ; nous avons maintenant la preuve de l'excellence de ces dessous pour la conservation de la peinture qui doit les recouvrir.

Deux manières de procéder sont probables chez Rubens. L'emploi de la grisaille comme ébauche, à la manière des Vénitiens, est évident dans un certain nombre de grandes toiles. On en a la preuve à Florence, avec le « Henri IV à la bataille d'Ivry ». Ce tableau faisant partie d'une série de compositions destinées à illustrer la vie de Henri IV, est resté inachevé, et montre clairement la méthode : ici Rubens exécute, ou fait exécuter son ébauche en blanc et noir d'après son esquisse, cherchant ses groupements sans fatiguer la coloration. Il mène ainsi son œuvre jusqu'au moment où elle se tient

dans son ensemble ; puis, il reprend en pleine couleur, par morceau et définitivement. Ce mode d'exécution le rapproche davantage de Véronèse que de Titien qui semble n'avoir employé le blanc et le noir que pour ses portraits.

Ailleurs, Rubens (et c'est le cas le plus fréquent) emploie un ton chaud dans sa grisaille pour la préparation des ombres, laissant les lumières en blanc et noir. Van Dyck, imitant son maître, nous montre au Louvre un parfait exemple de ce procédé avec un petit portrait de femme laissé à l'état d'ébauche.

Dans un autre cas, celui de l'esquisse pour le « Martyre de Sainte-Ursule » (si toutefois un joyau aussi précieux peut s'appeler une esquisse), Rubens emploie une grisaille d'un ton ivoiré comme ébauche ; mais cette fois, la coloration est obtenue avec des glacis tellement légers, que le groupe central sur lequel se condense la lumière est à peine recouvert.

On peut encore trouver trace de la grisaille dans un ex-voto du musée de Tours. Le tableau est malheureusement abîmé, aux trois-quarts couvert de repeints ; mais la tête et les mains de la donatrice sont intactes, et le procédé est visible. Il est exceptionnel de voir Rubens re-

prendre un morceau d'une façon aussi vigoureuse ; quelques touches de lumière très en relief étonnent, mais leur justesse est admirable, et révèlent le pinceau du maître. Il est même difficile de trouver un exemple plus représentatif du principe de coloration des chairs de Rubens. Il use ici pour les ombres d'un ton chaud rougeâtre à base de vermillon, et d'une demi-teinte nettement froide, d'un gris blanc et noir à peine ocré ; puis sur le ton local de la chair, les lumières sont accrochées avec hardiesse, mais fondues dans l'harmonie générale.

Cette tête et cette main de la donatrice représentent tout un enseignement ; elles nous prouvent l'extrême simplicité des moyens employés par un peintre pour se montrer grand coloriste ; c'est le triomphe de l'équilibre des tons chauds et des tons froids. Plusieurs fois déjà, j'ai attiré l'attention sur ce point. La connaissance de cette science est un axiome pictural, et tous les maîtres de la couleur sont obligés d'en tenir compte.

Rubens emploie volontiers une autre méthode qui réclame ses qualités propres pour lui permettre tout à la fois la perfection de l'exécution et la solidité de la matière ; il ébauche son tableau avec cette couleur bitumineuse visible dans toutes ses œuvres, mais

dont on ignore en vérité la composition chimique, indiquant les plans d'ombres dans leur valeur définitive ; car, aussi invraisemblable que cela soit, il ne revient sur les ombres que pour leur glisser ici un rouge, là un gris argenté.

Nous pouvons admettre qu'une première séance est employée à cette ébauche. Reprend-il une tête, un nu, il entraîne ce ton brun dans les demi-teintes aussitôt reliées au ton local des lumières. En même temps, il enveloppe le morceau entrepris, avec le fond sur lequel il s'appuie. Enfin, et avant même que le ton local n'ait eu le temps de sécher, il pose les lumières, en général un peu plus décolorées et plus froides que le ton local.

En lui-même, ce mode d'exécution ne représente pas une nouveauté ; on peut même dire que tout le monde le connaît plus ou moins. En voyant « la Femme à la toque » du musée de Bruxelles, il semble tout naturel qu'un peintre de l'envergure de Rubens ait enlevé, grâce à cette formule, un chef-d'œuvre à la façon d'une pochade. A la rigueur on l'admet encore, lorsqu'il peint au Louvre la même Hélène Fourment avec ses enfants ; mais pour peu qu'on se souvienne une seconde des embûches inattendues que réserve la peinture à quiconque tient un

pinceau, la grandeur du technicien triomphe dans « l'Adoration des Mages » du musée d'Anvers.

Si je choisis cet exemple bien que l'œuvre du maître compte d'autres pages plus célèbres peut-être, d'autres tours de force que l'on peut préférer, c'est que nous nous trouvons ici devant un des cas les plus caractéristiques du procédé dont je viens de parler. Nous savons tous que grande toile ne veut pas dire grand talent, mais nous savons aussi qu'il n'est pas donné à tout le monde de traiter un tableau de plusieurs mètres de haut avec la liberté d'une esquisse. L'immense panneau de l'Adoration des Mages a été assemblé au moyen de planches transversales ; le bois doit avoir été recouvert tout simplement d'un vernis léger ou d'un encollage pour éviter les embus. Il est peint avec des brosses énormes ; on suit un peu partout la marche du pinceau qui entraîne une pâte abondante et fluide comme l'émail. Les formes se créent comme par enchantement ; chaque touche compte ; on ne sent pas une hésitation, encore moins une fatigue. Il semble que pendant qu'il peignait, un génie, l'enlevant d'un coup d'aile, séparait Rubens du reste des humains.

CHAPITRE III

REMBRANDT

Les plus hauts sommets de l'Art sont atteints par des routes diverses. Comme elle est caillouteuse, celle de Rembrandt ! On demandait un jour à un membre de l'Institut : « Maître, qu'est-ce que c'est que d'avoir du génie ? » — Il répondit : « C'est de ne jamais connaître la difficulté. »

Rembrandt, cependant, la connut et toute sa vie fut employée à d'incessantes recherches. Ses tableaux sont simples, parfaitement simples d'aspect. Ils laissent croire qu'un creuset mystérieux déversait sur ses toiles une matière abondante et riche, tandis qu'un coup de baguette magique donnait à cet or en fusion un dessin souple et fort.

Pourtant, rien n'est moins simple, rien n'est plus travaillé que la peinture de Rembrandt. N'allait-il pas jusqu'à la fatiguer parfois ?

On dit généralement, en parlant de Rembrandt, qu'il eut deux manières : la première est représentée, si l'on veut, par la « Leçon d'Anatomie ». Cette toile est de 1632 ; il a vingt-trois ans seulement, mais il possède déjà son métier, et dans cette œuvre, où l'on sent peut-être l'influence de Ravesteyn et de Frans Hals, on devine surtout avec émotion les trésors naissants de ce ce tempérament unique, qui chaque jour, va s'épanouir.

Chaque jour, en effet, son œuvre se transforme ; elle se perfectionne, presque à chaque tableau. Une longue série de toiles, fortement pensées et fortement peintes, constituerait dans un classement approfondi dix ou vingt manières. Mais par commodité on l'appelle simplement sa deuxième manière.

Ses étapes sont scandées par des pages célèbres comme la « Ronde de Nuit », en 1642, la « Bethsabée », en 1654, les « Syndics » en 1661. Mais, il ne faut pas oublier que, parallèlement à ces toiles dont la dernière semble le point final de l'évolution de la première, Rembrandt peignait le « Philosophe », au lendemain de la « Leçon d'Anatomie », le « Tobie », en 1637, les « Pèlerins d'Emmaüs », en 1648, et le fameux « Portrait de Six », en 1656, prouvant

ainsi qu'il lui était possible à tout instant de soumettre son métier aux exigences de sa pensée, et de passer sans autre habitude prise, d'un morceau fortement empâté, à une peinture presque lisse.

Cette prédominance absolue de l'esprit sur la matière caractérise l'œuvre de Rembrandt et permet de comprendre pourquoi il est impossible de prétendre éclairer nettement sur son métier. Ce métier, d'ailleurs, varie à un tel point, qu'une description opposée pourrait être faite de deux tableaux, par exemple de l' « Ermite lisant » et du « Saint Mathieu », tous deux au Louvre. Dans le premier, peint sur bois, on voit un glacis conducteur chaud, sur lequel des tons froids sont posés avec une brosse frôlant à peine le panneau. Les fonds sont peu couverts ; les pâtes lumineuses de la chair gardent une grande fluidité.

Par contre, le « Saint Mathieu » est peint sur toile avec des dessous solidement préparés, même dans les fonds et dans les ombres des chairs ; puis le maître est revenu avec des glacis et des pâtes légères.

C'est autour de ce dernier procédé que se trouvent les exemples les plus variés du métier de Rembrandt. En peignant, ses couleurs s'en-

veloppaient par des touches largement posées, qui entraient profondément les unes dans les autres. Rien de l'estompage, aucun compromis dans la facture.

Pour m'expliquer plus clairement, je suppose que si Rembrandt voulait peindre un carré clair sur un fond sombre, il dépassait tout d'abord de part et d'autre, les limites de son carré, en étalant sa couleur; puis il en ramenait les justes mesures en mélangeant intimement ses deux surfaces colorées.

La même vigueur, la même volonté se trouvent dans les moindres détails de sa peinture.

Ce n'est pas pour le seul plaisir d'empâter, que Rembrandt couvrait aussi abondamment certaines toiles ; ce n'est pas non plus pour rechercher un vigoureux relief. La pâte ne saurait à elle seule assurer le relief, si l'observation juste des valeurs n'était une des premières règles à observer par un coloriste. Rembrandt nous en donne la preuve dans le portrait de « La Vieille Femme » à la National Gallery ; le masque en est d'une minceur qui étonne chez son auteur ; il n'en est pas moins solide d'aspect, et d'un relief particulièrement accusé.

Lorsqu'on suit l'œuvre du maître, on se rend compte de l'importance de deux préoccupations

principales : l'une regarde le penseur, c'est l'analyse de l'âme ; l'autre occupe le peintre, c'est la recherche de la belle matière.

Comme psychologue, Rembrandt est allé aussi loin qu'un artiste peut aller ; on ne monte pas plus haut, on ne voit pas plus profondément, que dans sa tête du Christ des « Pèlerins d'Emmaüs » ; on n'est pas un peintre de la pensée plus intensément que dans son portrait du Louvre, dit « Rembrandt âgé ». Sur ce point, tout propos semblerait vain ici ; ce qui était à dire de ses dons et de sa vie, a été dit excellemment depuis longtemps.

Mais il est intéressant de voir que, pas à pas, Rembrandt mêle plus intimement les deux éléments de sa personnalité, celui du philosophe et celui de l'ouvrier magicien, et de remarquer que ses plus belles pages sont celles où l'on oublie la part de l'exécutant et dont la matière devenue vivante fait intimement partie de la conception de son œuvre. C'est pourquoi cette matière inimitablement belle, infiniment variée, faite de reprises que le peintre grattait pour les reprendre encore, faite de lumières, dont les pâtes rugueuses ou baignées d'huile, fusionnaient leur or en demi-teintes argentées, c'est pourquoi, dis-je, tout cela reste un mystère,

chaque touche étant une création nouvelle d'un peintre de génie.

On a discuté le dessin de Rembrandt : est-ce un grand dessinateur ? On a discuté sa couleur : est-il coloriste ? Pendant qu'on y est, on pourrait douter de sa vocation de peintre. Si l'on veut juger Rembrandt en le comparant par fragment à d'autres maîtres, on pourra dire qu'il n'a pas le dessin de Raphaël, pas la couleur de Rubens, pas la sûreté de Frans Hals ; Boucher était plus souple, Fragonard plus spirituel, Greuze plus tendre. On pourrait dire tout ce qu'on voudrait.

Mais tout change si l'on renverse le problème.

En étudiant les qualités de Rembrandt, on voit qu'elles sont à lui, sans partage, et qu'elles sont incommensurables. Elles sont en dehors de nos facultés normales de jugement. Mais encore si nous voulons comprendre Rembrandt faut-il avoir de lui une vision d'ensemble. Son dessin, sa couleur, sa mise en page, son clair obscur, tout cela ne fait qu'un avec l'idée conductrice de l'œuvre. De temps en temps, il nous laisse voir un coin de son métier, mais tout aussitôt, il se dérobe à nos facultés analytiques, et le mystère recommence.

Dessinateur, il l'est, par le grand côté. Sa

ligne est inexistante en tant que trait conducteur, mais ses contours enveloppés sont solides, parce qu'ils sont la conséquence naturelle des constructions intérieures. Rembrandt étudie ses problèmes par le fond ; la surface découle logiquement.

Une telle manière qui exclut les petites lignes aimables supprime aussi les amusements de palette. Mais douter de la maîtrise de Rembrandt comme coloriste, c'est douter de la couleur elle-même. On a appelé Rembrandt un luministe, on l'a appelé un luminariste, ces termes étant en marge et en diminutif du mot coloriste, le seul qui lui convienne, car Rembrandt est un grand coloriste, et de même que sa personnalité est souvent étudiée à côté de celle de Rubens, dont il est l'opposé, de même, et particulièrement sa couleur doit être étudiée à côté de celle de Rubens dont il reste encore l'opposé.

Rembrandt est bien le peintre synthétique par définition, mais il a en lui tout ce qui fait le coloriste. Aucun œil, dans l'histoire de la peinture ne saisit mieux les subtils passages des tons chauds aux tons froids, ainsi que leur savant équilibre, Rembrandt s'en tient là ; de sa palette, les rouges ne sortent que par excep-

tion, les bleus et les verts, par accident ; son jaune lui-même n'est que relatif. Mais avec le brun, le gris et le noir à des intensités diverses, il exprime tout ce qui peut être dit en activité colorante, en sensibilité, en transparence, en solidité, en profondeur.

Rembrandt se révèle aussi le maître du clair obscur. On a même dit qu'il en était l'inventeur. Les recherches de l'école italienne, surtout celles de Léonard de Vinci, lui sont très antérieures. Il est vrai que Rembrandt n'ayant jamais été en Italie a pu reprendre instinctivement le thème de Léonard. D'ailleurs, il le transforme avec une autorité nouvelle.

On donne, du clair obscur, les définitions les plus variées. Je me permettrai d'ajouter à ce qui est déjà dit, que le clair obscur est l'art de rendre lisibles les parties d'un tableau volontairement enveloppées d'ombre, de leur donner tout à la fois l'imprécision et la réalité que nous dicte l'observation de la nature, de baigner d'atmosphère cette ombre, et tout ce qu'elle cache à demi, et surtout, lorsqu'on est coloriste, de faire participer tout le tableau d'une lumière de même nature.

Comprendre le clair obscur, c'est faire sentir une même chair dans une tête en pleine

lumière, et dans une main noyée d'ombre, c'est faire que les différents objets représentés dans un tablean, subissent les modifications de l'éclairage sans perdre leur densité, ni la qualité personnelle de leur ton local.

Un autre peintre que Rembrandt a-t-il poussé plus loin ces observations?

*
* *

Puisqu'on a tant dit, et qu'on a dit tant d'erreurs sur la « Ronde de Nuit », je voudrais ajouter la mienne. Je ne parlerai pas du côté philosophique de l'œuvre, parce qu'elle me paraît plus terre à terre que beaucoup d'autres. C'est bien l'œuvre d'un maître, mais je crois fermement que ce n'est pas du tout, et de très loin le chef-d'œuvre de Rembrandt comme on se plaît souvent à le dire. Le sujet traité et la grandeur de la toile, font que les qualités habituelles de Rembrandt perdent un peu de leur saveur.

Il m'est cependant impossible de suivre les impressions que Fromentin donne de la « Ronde de Nuit » dans sa remarquable étude sur les « Maîtres d'autrefois ».

Et je me demande comment l'auteur de pages

si clairvoyantes sur Rubens, et de notations si parfaites sur Ruysdael, peut discuter pareillement sur les intentions et sur la facture de la « Ronde de Nuit ». Fromentin a soin de nous dire, au sujet de la fillette, objet de tant de discussions, et dont il ne s'explique ni la présence, ni la présentation, qu'il ne faut pas argumenter avec Rembrandt. J'abonde en son sens ; mais je ne comprends pas les critiques que lui suggère ce tableau. Non seulement il s'attaque à l'ensemble, mais encore aux moindres détails. L'exécution des étoffes, la façon dont les personnages sont costumés, l'expression de leur physionomie, tout cela pâlit dans son esprit par la comparaison incessante qu'il évoque avec ce qu'aurait fait Frans Hals.

Fromentin déguise mal que la « Ronde de Nuit » lui semble un raté et que Rembrandt s'y est montré peu scrupuleux. Il va même jusqu'à dire, à propos du lieutenant Ruijtenberg, le personnage clair du premier plan : « Voyez le fer en raccourci, voyez surtout la soie flottante, et dites-moi s'il est permis à un exécutant de cette valeur, d'exprimer plus péniblement un objet qui devrait naître sous sa brosse sans qu'il s'en doutât. Regardez les manches à crevés dont on parle avec tant d'éloges, les manchettes,

les gants ; examinez les mains. Considérez bien comment, dans leur négligence affectée ou non, la forme est accentuée, les raccourcis s'expriment. La touche est épaisse, embarrassée, presque maladroite et tâtonnante, on dirait vraiment qu'elle porte à faux, et que, mise en travers quand elle devrait être posée en long, mise à plat quand tout autre que lui l'aurait appliquée circulairement, elle embrouille la forme au lieu de la déterminer. »

Que la « Ronde de Nuit » ne soit pas la toile la plus parfaite de Rembrandt, c'est un fait : qu'il y ait des fautes et des négligences, c'est encore vrai, mais certaines fautes sont compatibles avec les élans du génie. Dans le « Moïse » de Michel Ange, dans la « Sainte-Anne » de Léonard de Vinci, dans les Titien les plus justement célèbres, dans Rubens et dans tous les maîtres, on peut relever des incorrections. Et pourquoi l'indéniable faute de perspective dans la table des « Syndics » n'empêche-t-elle pas Fromentin d'appeler ce tableau un chef-d'œuvre. Il n'en parle pas, et il a raison. Mais je me soucie également bien peu que Rembrandt n'ait pas fignolé les moindres détails de la « Ronde de Nuit » ; ses grandes dimensions obligeaient à une autre facture qu'un morceau destiné à

être vu de près. La « Ronde de Nuit » est une œuvre audacieuse et forte, sa tenue est parfaite, sa matière reste précieuse, et nous trouvons naturel que son auteur ait posé des touches en long, alors que tout autre que lui les aurait appliquées en large.

Deux points ont prêté à de fréquentes controverses dans la « Ronde de Nuit » ; on s'étonne de voir une petite fille au beau milieu d'un tableau aux allures militaires. On se demande ensuite si c'est une scène de nuit ou de jour.

Cependant tous ces miliciens n'ont pas l'air terrible et le porte-étendard, contre lequel la charmante enfant va se heurter si elle fait un pas de plus, ne semble pas s'étonner de sa présence, ni de celle d'un autre personnage minuscule qui évolue devant elle de profil et dont les historiens ne s'occupent jamais. Pourtant son accoutrement étrange, et le luxe de la fillette indiquent nettement qu'on est en fête. Rembrandt introduit ainsi une petite note d'intimité. C'est plus qu'il n'en faut pour démontrer que ces gens en armes n'ont aucune velléité guerrière. Ainsi cette « Ronde » n'est-elle pas bien certainement une ronde de nuit, mais simplement le départ pour une parade, le jour. Il

ne faut pas oublier que si Rembrandt a varié son métier à l'infini, il a peu varié ses effets. Par conséquent, les groupes d'hommes noyés volontairement dans l'ombre ne justifient pas plus la nuit, que ne le fait dans l'obscurité qui l'enveloppe, la main tenant un pinceau dans le portrait de « Rembrandt âgé ».

Mais on a dit encore : « pas du tout, c'est si peu un effet de nuit, que c'est un effet de soleil ; voyez plutôt l'éclairage brutal et les ombres portées très nettes des personnages en lumière ».

Cette fois, c'est peut-être aller un peu loin. Mais n'a-t-on jamais vu la foule sortir d'une église, puis passer sous le large portique avec, sur les côtés, des ouvertures irrégulièrement pratiquées. C'est ici et là, le même genre d'éclairage, Rembrandt situe la scène dans un cadre inégalement éclairé ; au premier plan, le capitaine Cocq et le lieutenant Ruijtenberg sont en pleine lumière. Les autres personnages, disséminés, reçoivent cette lumière de face plus confusément, tandis que les rayons de côté éclairent avec irrégularité. D'ailleurs une raison majeure interdit un effet solaire ou lunaire : dans les deux cas, nous aurions des ombres portées parallèles sur le terrain, tandis qu'elles

varient de direction et de netteté, indiquant évidemment plusieurs entrées d'un jour diffus. Mais de grâce, n'en cherchons pas si long. Rembrandt a voulu dans une grande toile compliquée, user des ressources de son savant clair obscur. Il y réussit magnifiquement et si la logique y perd un peu ses droits, l'œuvre est inattendue et originale.

*
* *

Une des dernières toiles de Rembrandt, l' « Homère » du Musée de la Haye, peut donner une idée des couleurs dont se servait le maître hollandais. Déjà un « Saint-Jean-Baptiste prêchant », au Musée de Berlin est un exemple de préparation en grisaille, mais il est trop isolé pour qu'on puisse en tirer de valables déductions.

Dans l' « Homère », la facture a la fougue d'une grande pochade. Les glacis sont absents. On voit dans les ombres (le point le plus difficile à analyser), des mélanges de terres brunes, d'ocre rouge, avec l'addition d'un jaune ardent correspondant au strontiane ou au cadmium actuel.

Ce même jaune qui éclaire et aide à la

transparence des ombres, prend, coupé de noir, une activité nouvelle dans les gris verdâtres des demi-teintes. Peu de tons en somme sur la palette ; les ocres et les terres en sont la grande base.

On a reproché à la peinture de Rembrandt de manquer de fraîcheur. Si cette absence de qualité est parfois réelle, l' « Homère » est une éclatante exception. Je ne serais pas étonné que cette page ait frappé Fragonard ; ses études de têtes de vieillard en pleine pâte, éblouissantes comme des fleurs, dont la collection Avalard, du Musée d'Amiens, possède un si merveilleux exemple, sont autant de variations du thème de Rembrandt. Les dorés foncés sont devenus des dorés clairs, les ocres rouges, des vermillons ; mais le sens général de l'interprétation est le même, et il est intéressant de penser que le sombre Rembrandt n'est pas étranger à l'évolution de notre brillant coloriste.

Je me suis permis de discuter les pages que Fromentin écrivit sur la « Ronde de Nuit », mais je dois en toute justice rappeler qu'il dut voir ce tableau dans de mauvaises conditions. On sait que la « Ronde de Nuit » fut restaurée vers 1889 et tous ceux qui ont été à même de l'étudier, telle que la vit Fromentin et telle

qu'on la voit aujourd'hui, reconnaissent que la transformation est tout à fait heureuse. D'ailleurs Fromentin retrouve toute son inspiration devant le « Portrait de Jan Six » et devant « Les Syndics ». Nous arrivons au point culminant de l'art pictural de Rembrandt. Peut-être, mais j'ai soin de dire peut-être — car j'y vois mal à de semblables hauteurs — son portrait du Louvre, dit « Rembrandt âgé », est-il encore d'une puissance plus prenante ; il nous parle certainement plus directement. Rembrandt a été touché dans ses plus chères affections, trahi par ceux qui auraient dû le soutenir, privé des collections pour lesquelles il fit de grands sacrifices. Ses toiles ont été vendues avec tous ses biens à vil prix. Il a dû quitter sa maison. Nous le voyons meurtri ; mais une flamme brille intensément dans son âme, et ce trésor, personne ne saurait le lui ravir, car c'est sa foi d'artiste.

CHAPITRE IV

WATTEAU

Le temps n'est pas encore lointain, où Watteau était confondu avec les petits maîtres du XVIIIe siècle. C'est en 1816 que « l'Embarquement pour Cythère » fut estimé 3000 francs, et Leujeune, expert en vogue sous le second empire, croyant élever ce chef-d'œuvre, qu'il appelait « une esquisse de la plus belle qualité », à sa juste valeur, disait : « Je ne crois rien exagérer, en portant sa cote actuelle de 50 à 60000 francs. »

Les temps ont changé pour Watteau. Ces dernières années la question s'étant posée de connaître dans le monde entier le tableau représentant la plus haute valeur commerciale, un courant d'opinion désigna le même « Embarquement pour Cythère », que l'on estimait, cette fois, cinq millions.

Trois mille francs ou cinq millions, peu im-

porte ; ce qui compte, c'est la hauteur à laquelle s'élève Watteau dans le domaine de l'art. Il est de ceux auxquels le nom d'artiste convient le mieux pour toute l'émotion qu'il éprouvait devant les spectacles de la nature. De sa palette, il savait tirer d'inépuisables ressources pour transcrire ses visions. Je dis vision, car Watteau, à côté des menus détails de l'existence, qui l'ennuyaient, se créait une seconde vie, tout imaginative, qu'il matérialisait sur ses toiles. Il est de ceux qui ont le plus idéalisé les scènes familières, en leur gardant un accent de vie et de sincérité. Ce qu'il peint est la vérité, mais une vérité telle qu'on voudrait la voir ; on aimerait connaître les coins de parcs qui l'ont inspiré ; on aimerait rencontrer les personnages qui les animaient, élégants, séduisants, rêveurs parfois, jamais vulgaires.

Après avoir pris ses premières leçons chez des peintres de peu de valeur, Antoine Watteau entra chez Gillot. Le maître n'avait que onze ans de plus que son génial élève. Mais, si l'ombre d'une comparaison ne peut être établie entre leurs talents, il est vraisemblable que Gillot, par ses propres tableaux, a déterminé l'orientation de Watteau. Par exemple dans la « Noce villageoise » de Gillot, on voit, sur des

fonds d'architecture un peu sombres et opaques, des groupes de personnages quelque peu guindés ; mais leur dispositif évoque les gestes souples des figures que Watteau fait évoluer avec aisance sous des ciels légers.

En vérité les maîtres qui répondent à son idéal, et qui lui ont, plus que ses professeurs, enseigné la peinture, sont Véronèse et Rubens.

Watteau étudia assidûment les Flamands au Louvre, mais jamais il ne réalisa son désir d'aller admirer les Vénitiens en Italie. C'est dans la remarquable collection de M. Crozat qu'il se familiarisa avec eux.

Un peintre n'est pas diminué, lorsqu'il s'inspire sans compilation, de ce qu'ont fait ses aînés. Est-il tableau plus personnel que le « Bal champêtre » de la galerie Dulwich, et pourtant, peut-on voir plus clairement l'influence des harmonies de Véronèse ? Est-il tableau plus personnel que « l'Antiope » du Louvre, et pourra-t-on nier qu'il fut peint en songeant à Rubens ?

Watteau observe passionnément la nature ; il cherche, pour la mieux rendre, les secrets du métier de ses devanciers ; mais il s'en sert sans aucune gêne, et ne se souvient d'eux que pour amplifier sa méthode personnelle. Son

aisance est telle que son pinceau semble avoir été promené sur ses toiles, sans le moindre effort, laissant une couleur légère, lumineuse, transparente.

*
* *

Watteau chercheur a plus d'une manière. L'examen de ses œuvres laisse voir assez clairement divers procédés d'exécution.

Fréquemment, il brossait en esquisse la première idée de ses compositions ; sur une autre toile il peignait le tableau, après en avoir étudié tous les détails au moyen de croquis souvent nombreux pour un même mouvement, et précisément Watteau excelle à se servir de ses croquis ; il sait, en peignant, transcrire tout ce qu'ils ont de vibrant.

On s'explique un peu la brillante facture de Watteau, si l'on admet pour vrai qu'une toile bien dessinée se peint naturellement bien. Les dessins de Watteau sont parmi les plus expressifs qui existent. Ne cherchons pas chez lui l'âpreté d'une ligne tracée par Holbein, ou l'ampleur d'un fusain de Rubens ; le crayon de Watteau est avant tout incisif ; il effleure le papier, ou s'écrase en accents énergiques, in-

terprète de la plus compréhensive intelligence. Le procédé d'exécution de ses esquisses est généralement le même : des pâtes fluides sur un glacis conducteur de l'harmonie générale. Les ombres, surtout celles des plis d'étoffes, sont nettement indiquées, sans doute avec un pinceau de martre dont il se servait à la façon d'un crayon. Les valeurs sont tellement exactes, que les esquisses de Watteau ont en même temps, une légèreté, qui vient de leur fougue, et une solidité, due à la rigoureuse logique de la construction.

Par contre, la facture de ses tableaux très exécutés, varie avec chaque œuvre.

Dans le « Gilles » du Louvre, la grisaille est évidente pour l'ébauche : grisaille au ton froid (peut-être le blanc et le noir) ; mais on sent que cette ébauche fut grassement peinte, puis recouverte ensuite de pâtes légères et colorées. Ce procédé, fréquent chez les Italiens du XVIe siècle, a permis maints exemples d'harmonies sobres et distinguées dans une belle unité de lumière.

C'est vraisemblablement la grisaille colorée à la manière des Flamands (voir le petit portrait inachevé de femme par Van Dyck, au Louvre) qui servit de point de départ à l' « An-

tiope ». La préparation était légère, froide dans les lumières, chaude dans les ombres. Ensuite les lumières seules furent reprises en pleine pâte, tandis que le peintre termina en glacis les ombres et le paysage.

Voici enfin un autre procédé, dans lequel Watteau a puisé de nombreuses variantes : sur une toile d'un gris chaud (blanc, ocre jaune, ocre rouge et noir) il préparait tout son tableau légèrement, avec des tons frais, en laissant transparaître le fond un peu partout. Mais l'indication des plans était déjà scrupuleuse.

C'est sur de semblables ébauches, où la couleur finale se devine à peine, que Watteau exécuta la plupart de ses scènes galantes.

Selon l'inspiration de l'heure, ou les nécessités du tableau, il reprenait plus ou moins chaque morceau. Ce procédé qui consiste à augmenter progressivement l'intensité de la coloration, en même temps que la préciosité des formes, lui permettait de s'arrêter aux douces symphonies du « Bosquet de Bacchus », d'aborder la vigueur du « Lorgneur » ou d'aller jusqu'aux richesses profondes de la « Promenade dans un parc » et des scènes de la comédie italienne. Mais que Watteau soit primesautier ou appliqué, que sa coloration soit violente

ou cendrée, on trouve toujours en lui le charme, l'honnêteté et le style.

Nous ne pouvons pas négliger un détail dont parle M. de Julienne, ami du maître ainsi que MM. de Caylus et Gersaint : « Watteau, nous enseignent-ils, avait, accroché à son chevalet, un petit pot contenant un liquide mystérieux, dont il ne se séparait jamais. Quand ses tableaux étaient presque terminés, il les caressait avec une brosse douce enduite du liquide, et ses œuvres prenaient aussitôt un éclat extraordinaire. »

Je ne crois pas qu'on doive attacher à ces révélations une importance exagérée. Il n'y a aucun liquide mystérieux qui ait donné à l'œuvre de Watteau sa lumière admirable. Tout au plus, peut-on voir dans ce détail qui nous est donné, l'emploi d'une huile grasse, ou d'un vernis léger qui enlevait les embus, ou bien encore, l'artiste se servait-il du liquide pour exécuter des glacis. L'une ou l'autre supposition explique amplement l'impression d'éclat mystérieux et soudain qui enrichissait le tableau.

*
* *

La nature de Watteau, sa philosophie per-

sonnelle, se montrent dans son œuvre entière. On les peut analyser dans des tableaux qui semblent de peu d'importance aussi bien que dans ses toiles capitales. Je prendrai pour exemple « l'Indifférent ».

Ce qui est exquis dans « l'Indifférent », c'est que précisément il n'y a pas de métier, ou, pour être plus exact, la technique est tellement prodigieuse qu'on ne saurait trouver la trace d'un effort.

Il existe un moyen un peu mécanique qui permet de voir à quel point l'exécution d'un morceau résiste à l'analyse.

Après avoir fait une reproduction photographique de l'œuvre, on projette le cliché sur un écran, de façon à obtenir un énorme agrandissement. Un crayon d'Ingres ainsi transformé ne perd rien de sa tenue ; ses dimensions nouvelles n'en altèrent ni ses lignes pures, ni les plans scrupuleusement construits, et lorsqu'on voit dans de telles conditions la famille Catteau, on admire plus encore la logique qui préside aux impeccables dessins de M. Ingres.

Ce genre d'épreuve, dans lequel il ne faut voir qu'un moyen de démonstration, pour un œil inexercé, tue beaucoup d'artistes. Il tra-

duit, en les exagérant, leurs hésitations et leurs incompréhensions.

Watteau se souciait peu de couvrir de grandes surfaces ; une œuvre d'art n'est pas grande par ses mesures. Voyons cependant ce que devient « l'Indifférent », artificiellement agrandi par le procédé que j'indiquais tout à l'heure.

A coup sûr, on n'obtient pas un résultat analogue à l'œuvre d'un peintre du tempérament d'Ingres ; mais Watteau est, à sa façon, un trop grand dessinateur pour que la qualité chancelle.

Il y a plus d'une vérité en art, parce qu'il y a plus d'une vérité en beauté. Le petit tableau qu'est « l'Indifférent », multiplié vingt fois, donne une grande figure souple, pleine de fougue et d'émotion. Rien ne perd, ni le mouvement, ni l'impression de la solidité.

C'est surtout au sujet de ce dernier point que j'ai proposé l'épreuve de l'agrandissement pour faire constater que le laisser aller apparent de la facture, dans « l'Indifférent » est trompeur. Liberté, faut-il dire, pur génie, qui, dans une heure inspirée, crée, en quelques touches rapides, ce que ne pourraient remplacer des heures de travail.

Il faut rendre justice sur ce point à notre

époque ; en nous débarrassant de préjugés surannés, elle nous a permis d'appeler chef-d'œuvre une pochade, dans laquelle on n'a voulu reconnaître qu'une tache heureuse, pendant des années ; et l'on ne voit nulle part, mieux que devant ce petit tableau que ce qui compte avant tout en art, c'est la hauteur à laquelle on s'élève.

Il n'y a pas encore si longtemps, que seule, la peinture d'histoire était appelée « la grande peinture ». Tout ce qui n'était pas composition, tout ce qui n'était pas « fini », dans le sens méticuleux du mot, était relégué au second plan, quelle que fût la qualité du tableau.

David s'est représenté avec un manque de simplicité amusant dans l'exercice de ses fonctions officielles, avec cette légende : « Je ne peins que l'histoire ».

Il serait injuste de méconnaître les grandes qualités du « Sacre de Napoléon » ou de la « Présentation des étendards », mais si l'on compare ces deux célèbres compositions au portrait de Mme Récamier on voit que cette toile inachevée est la grande œuvre.

Il n'est pas possible, sans entrer dans le domaine de la pure hypothèse, de parler de l'état d'esprit de Watteau peignant « l'Indifférent ».

Watteau qui était neurasthénique, misanthrope, vivait avec sa peinture une autre vie qu'il nous montre sous un jour d'éternelle séduction.

J'imagine, sans insister autrement, que le peintre, talonné par quelque marasme exagéré, s'est amusé à représenter le personnage de ses rêves, celui, tout au moins, qu'il eût aimé incarner parfois, l'homme qui s'en fiche, à qui tout réussit, parce que le soleil est dans son cœur, qui lui porte bonheur.

Ce soleil que Watteau a mis dans l'âme de son héros, il l'a peint aussi sur ses toiles, et il brille pour nous d'une éternelle et joyeuse clarté.

CHAPITRE V

DAVID

L'évolution du talent de David est semblable à la course d'une flèche dont rien ne modifie la trajectoire, et qui vient se planter fortement dans le but atteint.

David, né en 1748, traverse l'atelier de son oncle François Boucher ; il connaît tous les peintres charmants de la fin du XVIIIe siècle. Leur influence l'effleure à peine, et s'il fait, pour obtenir péniblement le prix de Rome, des concessions aux habitudes de l'Ecole, on peut dire que dès l'origine, le peintre de Mme Récamier existe en puissance. Nous en avons, au Louvre, la preuve dans son propre portrait : la palette au poing, jeune, mais avec un regard dénonçant un volonté implacable, il se peint comme on trouverait normal qu'il le fit à la fin de sa carrière.

David veut rénover l'art classique et devenir officiel. Pour réaliser son programme, l'artiste

sera combatif, comme le politicien ; il n'aura de douceur que pour son propre arrivisme. Qui donc reconnaîtrait l'un des acteurs de la Révolution, dans le courtisan de Napoléon Ier ? Mais dans cette étude, nous n'avons pas à nous préoccuper du caractère de l'homme.

Instinctivement, David était attiré par l'antiquité. Avec une intuition rare, François Boucher devinant que son propre enseignement ne convenait pas à son neveu, le confia au peintre Vien. Vien fut pour David, ce que Gillot avait été pour Watteau. Maître et élève se retrouvèrent à Rome.

Certainement la première idée du redressement de l'art français, la première tentative de transformation fut de Vien, mais David la reprit et l'amplifia avec son tempérament, comme Titien après Giorgone, Van Dyck après Samuel Cooper, Watteau après Gillot développèrent leur génie sur des bases déjà établies.

*
* *

On ne saurait étudier un tableau de David sans une respectueuse admiration. Ses ennemis peuvent critiquer, toute œuvre est critiquable, mais ils s'inclinent devant ses formidables

qualités. Son génie ne semble pas être en accord avec l'idée de spontanéité que ce terme sous-entend généralement.

Il n'y a rien dans David qui soit comparable à Rubens ; son art est fait de volonté, d'études patientes et sévères. On ne connaît pas de lui de fougueuses pochades ; si sa brosse court avec enthousiasme sur la toile, cet enthousiasme est limité aux traits que la grande science du peintre a dessinés après une méditation qui ne laissera rien au hasard, et ne tolérera aucune défaillance. C'est là une discipline dont il ne se départit jamais, et il est aussi impossible de trouver une négligence ou un à peu près dans le dessin de David, qu'une incorrection dans un alexandrin de Racine.

Son métier se décompose. David ne dessine pas dans la pâte ; il peint même rarement en pleine pâte : il dessine d'abord au brun rouge ou plus souvent à la terre de Cassel, masse les ombres légèrement dans un ton bistre, et couvre ensuite la toile, en se rapprochant de l'harmonie et des valeurs qu'il fixera en dernière heure.

L'ébauche toutefois est plus grise ; règle presque générale, il entrecroise ses touches, ce qui aide à la transparence des couleurs. Très

souvent il ne revient pas dans les accents d'ombres des habits et des accessoires. Quelquefois même, il laisse les cheveux, tel qu'il les a peints du premier jet, à la terre de Cassel.

L'impeccabilité étant à la base de son œuvre, on se réjouit lorsque David laisse à son métier un peu de liberté comme dans son portrait par lui-même, dans celui de Mme Chalgrin, et dans le portrait de Mme Récamier. Quand il reprend son ébauche, la méthode ne subit pas de transformation, mais si le « morceau » y gagne en vigueur et en solidité, il lui arrive maintes fois d'alourdir sa préparation, car David met ce qu'il a de sensibilité visuelle dans son premier contact avec la couleur et il ne renouvelle pas assez ses moyens pour en augmenter les vibrations. Cette couleur, toujours sobre, peut être fine s'il lui laisse la spontanéité. Elle devient sourde si le peintre revient trop sur son travail.

On sait, on en a la preuve avec la toile inachevée du « Serment du Jeu de Paume », qu'il arrivait à David de dessiner sur son tableau les personnages nus, puis de les habiller ensuite et de peindre presque définitivement un morceau avant d'avoir une ébauche générale de la toile. Tout cela, encore une fois, semble contraire au génie. Celui de David ne revêt pas l'appa-

rence d'un don du ciel ; il s'édifie pierre par pierre, mais chaque pierre a été jalousement polie, et le plan du monument longuement étudié.

*
* *

La formation technique de David est d'une logique incroyable. Il commence à se sentir lui-même à Rome, après avoir conquis les grades scolaires qu'il convoitait. En contact journalier avec les antiques, il refait pour ainsi dire son éducation ; il dessine sans relâche d'après les marbres. Ce culte donnera à David la tournure d'esprit que nous lui connaissons. A aucun moment de sa vie, la pensée de l'antique ne le quittera. Il en fera l'illustration avec une volonté de prosélytisme. Cette volonté domine son art : elle est toute la force de son style.

Dans les dernières années du règne de Louis XVI, alors que les grands génies représentatifs du XVIIIe siècle sont morts ou déjà vieux, les œuvres d'un maniérisme fade, d'une facture lâchée, se multiplient,

Mais voici qu'éclate dans toute sa violence, un mouvement de réaction qui se préparait

déjà depuis des années et qui aura dans les arts la même portée que la Révolution de 1789 dans la vie politique et sociale.

Les hommes de la Révolution, d'ailleurs, assurés que les arts pouvaient contribuer à l'éducation nationale, d'une part, et désireux, de l'autre, d'anéantir tous les souvenirs d'un passé qu'ils jugeaient odieux, applaudirent à ce mouvement et l'encouragèrent. C'est alors que les créations aristocratiques et mondaines du XVIIIe siècle furent rejetées et parfois détruites et que s'élabora le code d'une esthétique nouvelle.

Louis David, maître de l'heure, entouré des théoriciens de la période révolutionnaire, ordonne le retour à l'idéalisme pur. Il condamne l'art de son temps, né des caprices de la mode et soumis aux goûts d'une société qui disparaît. Mais il exalte l'art antique qui, seul, incarne la beauté absolue, et convie ses élèves à le copier servilement.

Théorie abstraite, intransigeante, d'une idéologie étroite qui parfois touche à l'absurde. On ne se refait pas, au seuil du XIXe siècle, une âme de Grec ou de Romain. Tenter, en s'appuyant sur les textes, et sur les ressources insuffisantes d'une archéologie naissante, de renouveler un art défunt depuis quelque vingt

siècles, c'était vouloir faire du classicisme à rebours, en prendre la lettre et non l'esprit.

On devine quels pouvaient être les dangers de théories semblables. Elles s'élevaient contre les tendances efféminées de l'école précédente, mais risquaient de remplacer un artifice plein d'éclat et d'aisance, par un art tout conventionnel, emphatique et froid.

Bien souvent, en effet, quand nous regardons les grandes pages qui sont la traduction littérale de l'esthétique de cette époque, nous sommes glacés par la vision de ces personnages calqués sur des statues grecques ou plus souvent romaines, affublés en plus de casques panachés, et de boucliers d'opéra, et qui, figés dans une pose d'une violence forcée, semblent attendre le signal qui leur permettra de reprendre une attitude plus naturelle.

David lui-même, le chef incontesté, ne sait éviter ce défaut. Mais enlevons par la pensée les déguisements conventionnels qui font de ses héros, des Léonidas ou des Achille, et regardons le dessin sobre, expressif, d'un grand style, puis ne nous en tenons plus seulement à l'œuvre « militante », regardons à côté de ses tableaux néo-classiques, ou plutôt pseudo-antiques ses œuvres réalistes, les toiles où revivent

les grands faits de la Révolution ou de la période impériale ; regardons surtout ses portraits. Alors, libéré des entraves d'une théorie tyrannique et n'ayant plus de mission à remplir, mais, psychologue, avec une incomparable maîtrise due à ses solides études classiques, David prend la place qui lui est due parmi les plus grands représentants de notre école française.

CHAPITRE VI

PRUD'HON

Dans un même pays, et vivant à cette époque de transition du XVIIIe au XIXe siècle, il est curieux d'observer la différence de tempérament qui caractérise deux peintres comme David et Prud'hon. Un point commun cependant et essentiel : la connaissance approfondie de l'antique. Mais tandis que les statues dessinées à Rome hantent David, elles semblent n'être pour Prud'hon qu'un moyen de compréhension une fois pour toutes adopté. D'une même religion, David prend l'esprit et la lettre, Prud'hon est simplement croyant.

On ne saurait nier que le caractère de l'homme agit sur l'œuvre de l'artiste. Le moins qu'on puisse dire de David c'est qu'il était combatif, alors que tout nous prouve en Prud'hon un timide, renfermé, méditatif, ennemi de toute intrigue, et portant l'empreinte de son enfance, plus que modeste.

Même en faisant la part des légendes qui se créent sur la jeunesse des grands artistes, on sait que Prud'hon perdit très tôt son père, simple tailleur de pierres. Il fut pris en affection par le curé Besson qui l'envoya chez les moines de Cluny. Si le jeune élève mordit peu au latin, il fut maintes fois distrait par les peintures qui ornaient la maison. C'est probablement là qu'il sentit le premier choc, l'irrésistible attirance de l'art.

On lui fit donner des leçons de dessin, et peu après, son protecteur le présenta à Mgr Moreau, évêque de Mâcon : « Monseigneur, lui dit Besson, j'ai fait pour Pierre Prud'hon tout ce que j'ai pu ; il m'est impossible de fournir à son intelligence de plus actifs aliments ; si une personne plus influente que moi ne veut continuer mon œuvre, peut-être aurai-je mal dirigé ce pauvre enfant, car il n'a pas reçu l'éducation qui convient à un ouvrier, et il est trop ignorant pour vivre de ce qu'il sait. »

Mgr Moreau, cédant aux instances du curé, plaça le petit Pierre à l'école de Dijon et le recommanda à Devosge. Chacun selon ses moyens fit donc pour l'enfant sans fortune ce qui était en son pouvoir ; Prud'hon ne l'oublia jamais, et l'on est touché, en regardant son por-

trait de Devosge au musée de Dijon, de lire la profonde affection qui unissait le vieux maître et son élève.

Prud'hon se maria très jeune, et ne trouva aucun bonheur dans son union. Il eut de lourdes charges et pendant des années vécut de vignettes, de petits dessins pour en-têtes de lettres, plutôt que de sa peinture.

Je donne par exception ces détails biographiques pour faire comprendre que Prud'hon vécut un peu en isolé. De plus, son art n'étant pas dogmatique, le tenait en marge de tout mouvement appelant le succès ; et ce qui nous le fait apprécier davantage aujourd'hui, l'écartait à ce moment de l'officialité.

Il obtint le prix fondé par les états de Bourgogne et partit pour Rome. Là, dessinant d'après les antiques, il comprit leur admirable leçon de synthèse des lignes et des plans de construction. Il suffit de regarder « la Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime » pour s'en convaincre.

Il fut attiré par la pureté de Raphaël ; mais on devine l'ardeur avec laquelle il s'attacha à découvrir les secrets de Léonard de Vinci, d'André del Sarte, du Corrège.

Lorsque ces sources d'inspiration sont

connues, la technique de Prud'hon s'offre sans mystère à l'analyse. Que sa mentalité de peintre soit bien de son temps, c'est un fait indéniable, et très heureux d'ailleurs. Héritier du charmant XVIIIe siècle, Prud'hon n'abandonne jamais la grâce, mais il y joint cette simplicité et cette force dont le besoin se faisait sentir. Le mot force peut sembler déplacé lorsqu'on parle du peintre de « l'Enlèvement de Psyché par Zéphire ». Il ne faut pas lui prêter un sens analogue à la force de Michel Ange, mais comprendre seulement que Prud'hon est un peintre savant. Il ne laisse rien au hasard ; l'exécution de ses tableaux s'appuie sur des dessins dont nous connaissons tous la profonde analyse. Jamais on ne le voit commencer une toile sans être complètement documenté. Sur ce point il semble se rapprocher du procédé de David ; mais dès qu'ils peignent, leur technique est différente. Autant que la pureté de la forme, Prud'hon recherche la simplicité des plans d'ombres et de lumières ; il réduit le problème de la couleur au juste équilibre des tons chauds et des tons froids, mais il accorde une importance de premier plan à l'étude de la belle pâte.

Certainement, comme tous les peintres,

Prud'hon a modifié quelque peu sa technique suivant les tableaux qu'il traitait ; cependant, peu d'artistes ont eu dans l'ensemble de leur œuvre un procédé aussi nettement arrêté. Prenez de lui un nu, prenez un portrait, vous voyez toujours une chair lumineuse d'un blanc rosé (le jaune étant presque absent) avec des ombres brunes reliées aux lumières par un passage gris chaud. Le fond est ardoisé. Les étoffes ajoutent rarement une couleur. On voit bien de temps en temps une petite note verte, un discret ruban rouge, mais le neutre domine, qu'il soit brun, violâtre ou verdâtre.

Il n'en faut pas plus à Prud'hon pour être un grand coloriste. On ne voit même jamais chez lui d'emportements de pâtes ; sa peinture ne présente aucune aspérité. C'est dans de grands plans d'ombres et de lumières, avec peu de demi-teintes, qu'il exprime le modelé ; dans ces grandes surfaces simples, il recherche le riche émail transparent de sa matière.

Reprenant un procédé dont il a trouvé les sources en Italie, Prud'hon prépare entièrement ses tableaux en grisaille, une grisaille faite de blanc et noir, quelquefois même de noir bleuté. Il nourrit grassement la toile et peint les lumières absolument blanches. Ensuite il

se donne à lui-même au moyen de glacis dont il couvre le tableau l'impression de la couleur définitive. On peut dire que dans bien des cas il termine avec des glacis et ne repeint vraiment que les lumières, car bien souvent dans les passages gris, réservés entre clair et foncé, il laisse apparaître les dessous en grisaille.

On croit généralement et à tort que Prud'hon, contrairement à tous les maîtres anciens, met dans ses dessous des couleurs délicates et d'une consistance frêle, comme la laque de garance.

Mais ses ébauches étant neuf fois sur dix préparées en grisaille, c'est sur un point de départ solide qu'il pose des tons fragiles. On s'aperçoit, en réfléchissant un instant, que ces couleurs de peu de fixité n'ont d'action définitive que sur les demi-teintes à peine retouchées, alors qu'il reprend fortement les lumières avec du blanc coloré d'ocre rouge.

Hélas restent les ombres ; leur jeu brun doré devait être magnifique auprès des tonalités d'argent clair et foncé du tableau ; mais Prud'hon obtenait ses tons sombres avec du bitume ; il l'employait trop copieusement sur des dessous trop frais, et se servait volontiers pour mélan-

ger ses couleurs, de liquides trop compliqués[1], sans parler du sel de saturne comme siccatif. Pour comble de malheur, ses tableaux, comme presque tous les tableaux, furent vernis trop tôt. En sorte que, partant d'un principe parfait, permettant de joindre à la pureté de la forme

1. Il est probable que tous les peintres sans exception ont essayé au cours de leur carrière tous les véhicules possibles pour mélanger à leur peinture. Suivant les techniques, un liquide ou l'autre convient mieux. On ne se représente pas Rembrandt peignant à l'essence de pétrole et Renoir se servant d'huile grasse.

Voici les renseignements que nous donne Mérimée dans son livre *De la peinture à l'huile* : « Prud'hon se servait habituellement d'un vernis qui n'offre pas l'inconvénient de rendre les couleurs extrêmement visqueuses en peu de temps, et qui est composé de mastics en larmes et de belle cire, fondus ensemble dans de l'huile siccative blanche. Ce n'est pas à l'emploi de ce vernis qu'il faut attribuer les gerçures qui ont détruit quelques-uns des tableaux de Prud'hon. Ils se seraient tous conservés comme sa Psyché, comme son Zéphyr, comme beaucoup d'autres de ses tableaux, si on avait eu l'attention de ne les vernir qu'après leur complète dessiccation. Dans les dernières années de sa vie, Prud'hon donne la préférence au vernis de Théophile, qui n'est autre que le vernis au copal, c'est-à-dire une simple solution de résine dans l'huile de lin pure. La préparation de ce vernis est décrite au surplus dans la récente publication des ouvrages du moine Théophile par M. de l'Escalopier, page 36. C'est avec ce vernis que Prud'hon a peint le « Christ mourant » qui est depuis vingt ans au Louvre, sans que la moindre altération s'y soit fait remarquer, et puisse être prévue. »

Depuis, nous pouvons suivre plusieurs des tableaux dont nous parle Mérimée, et nous savons ce qui est advenu de la Psyché, et du Christ mourant, tout particulièrement.

toutes les richesses, toutes les délicatesses, toutes les transparences de la couleur, nous voyons une technique d'une simplicité indédépassable au service d'un art qui était la distinction même, nous voyons, dis-je, toutes ces richesses, compromises par une couleur mauvaise et mal employée ; elle trahit un artiste intelligent, sensible, psychologue ; elle trahit un technicien réfléchi et maître de son procédé.

Le bitume n'est pas une couleur en soi ; ce n'est pas plus une couleur que la nicotine. Déjà son mélange à l'huile est difficile, et il faut ajouter une forte proportion de siccatif, car seul, le bitume ne sèche jamais. On conçoit donc, qu'employé très légèrement, à la façon d'un glacis, il soit moins dangereux parce qu'il est entraîné dans la dessiccation du liquide lui-même. S'il craque, il ne compromet pas dans la débâcle tout ce qu'il touche. C'est dans de telles conditions que le bitume a été employé par presque tous les maîtres anciens sans inconvénient véritable. Ils s'en servaient en ébauchant, comme d'un conducteur des ombres, et alors, aussitôt incorporé dans les autres couleurs, son principe ne comptait presque pas (Prud'hon s'est fort bien trouvé lui-même de ce

procédé en peignant le baron Denon), ou bien encore le bitume employé en dernière heure, réchauffait un ton dont les peintres voulaient intensifier la valeur. Mais posé en épaisseur, il provoque un mal sans remède ; tout d'abord le bitume devient opaque, c'est-à-dire qu'il perd sa principale qualité, puis au lieu de sécher, il prend la consistance du caoutchouc, et, sensible aux changements de température, il coule en été sous le vernis, et prépare ainsi des îlots qui se séparent un jour indéterminé, au bout d'un an, de dix ans, de vingt ans, laissant entre eux de larges craquelures.

Pour avoir commis une erreur dans la mise en œuvre de ses tableaux, il ne faut pas perdre de vue que Prud'hon reste cependant un des exemples les plus admirables parmi les maîtres du métier pictural. Il ne viendrait à l'idée de personne de penser que Napoléon n'était pas un si grand capitaine, puisque, en définitive, il fut vaincu.

Par bonheur nous pouvons compter un certain nombre d'œuvres qui, pour des raisons plus ou moins explicables, sont arrivées jusqu'à nous en bon état. Déjà au Louvre nous en possédons plusieurs, surtout des portraits. Nous avons aussi le Zéphyr se balançant sur les

eaux, et dans d'autres grands musées, que ce soit aux Arts Décoratifs. à Carnavalet, à Chantilly, à Lyon, à Dijon, nous pouvons nous réjouir de voir des toiles de Prud'hon à peu près intactes. Or, pour ne citer que son portrait de « Madame Antony et ses Enfants »[1] on peut dire que ce chef-d'œuvre nous donne de sa manière une expression complète que rien n'est venu dénaturer.

D'ailleurs, en admettant même que tout ce qui est sombre dans les toiles de Prud'hon fût abîmé, l'examen de ses œuvres permettrait d'admirer encore son esprit de synthèse ; on verrait la beauté du dessin, l'émail étonnant des lumières. On pourrait aimer les fragments de ses tableaux, comme on aime les fragments des fresques de Botticelli ; car il resterait dans le moindre morceau, la trace d'une ardente ferveur. Il resterait surtout la pensée, qui domine toutes choses, et qui seule, compte.

1. Musée de Lyon.

CHAPITRE VII

LES IMPRESSIONNISTES

L'arrivée des romantiques, et le maintien de la tradition classique par Ingres et ses élèves, posent un problème nouveau. Nous avons assisté à une lente transformation de l'art dans notre histoire, répondant, après un demi-siècle de stabilité, aux besoins nouveaux, aux goûts du public, à cette loi immuable qui veut que l'art d'un pays représente dans son ensemble, la mentalité d'une époque. Cette observation fera comprendre pourquoi l'unification de la formule picturale ne s'établira pas facilement à partir de 1830. Les courants d'opinions, les découvertes scientifiques se multiplient. La société n'est plus une personnalité, mais plusieurs personnalités ; elle devient trépidante ; l'art le sera aussi.

Manet arrive à ce moment. Il est fortement imprégné de la culture des maîtres, du Tintoret d'abord, puis des peintres espagnols. De

plus il voit les résultats obtenus par les paysagistes de Barbizon ; les études en plein air d'un Courbet, leur contact direct avec la nature lui montrent sa voie.

Manet peint avec autant de sincérité que de fougue. S'il rend hommage à Delacroix, il se débarrasse du moins de tout ce que celui-ci pouvait avoir de littéraire et d'idées préconçues. Il ne raisonne pas ses formules sur du papier, il les tente en peignant. Il tâtonne, se transforme. Il sait laisser inachevée une étude, si le modèle n'existe plus, ou simplement si les quelques touches brossées donnent fortement l'impression qu'il cherchait.

A ce titre, il n'est pas inexact de dire que Manet est le père des impressionnistes. Il l'est au sens étymologique du mot ; il l'est, parce qu'il coupe les ponts avec une série de préjugés anciens sur la composition et sur le métier ; il l'est, puisqu'il est à la genèse d'un mouvement et d'une évolution dont nous suivons maintenant encore les manifestations ; il l'est enfin, puisque l'opinion publique l'a voulu ainsi. Pratiquement les impressionnistes types ont poussé beaucoup plus loin que Manet l'étude directe de la nature. On ne trouverait chez eux aucune trace de peinture italienne ou espagnole. Le noir, en tant

que valeur forte, et dont Manet se servait avec une telle maîtrise, est prescrit une fois pour toutes, ainsi que le bitume et la terre de Sienne. Les impressionnistes sont comme les membres d'une même famille dont le métier, les recherches, la discipline se ressemblent.

*
* *

Le terme d'impressionniste convient tout particulièrement à Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, et je ne crois pas trahir leur pensée en disant qu'ils ont cherché, dans une savante analyse de couleurs, à rendre sincèrement ce qu'ils observaient sur la nature.

Sensibles à l'activité colorante qui se manifeste dans certains effets, aussi bien dans les ombres que dans les lumières, ils ont tout d'abord recherché ces effets spéciaux et n'ont pas craint d'insister sur l'intention qu'ils avaient de disséquer leur modèle, en disséquant leur métier. Ce que les impressionnistes ont voulu éviter, c'est la formule. Supprimant le noir de leur palette, employant couramment les cadmiums et les laques, ils ont cherché des gris colorés en coupant ces tons de bleus, de verts et de violets, et c'est bien là un des points qui

les distingue de toutes les écoles passées. Ils ont considéré que n'importe quel brun, servant de véhicule à la mise en œuvre d'un tableau n'avait plus de raison d'être ; bannissant d'un coup tout ce qui pouvait ressembler de près ou de loin au bitume ou à la terre de Sienne, évitant dans la mesure du possible d'ajouter un liquide quelconque aux couleurs, ils ont inauguré un métier, et se sont ingéniés à trouver des harmonies neuves. Ils ont aussi renouvelé le choix des sujets ; dans les paysages, dans les portraits, la « tranche de vie » remplaçait l'étude méthodique de la ligne et de la composition. Le dessin lui-même ne prenait pas à leurs yeux l'importance prépondérante qu'il avait dans l'enseignement académique. Ils recherchaient, avant la belle forme, les vibrants passages de couleur, et le moindre renseignement procuré par l'observation constante de la nature, leur semblait préférable à toutes les sciences accumulées des plus forts en thèmes.

Certes, l'étrange présentation que les impressionnistes, surtout à leur apparition, donnaient parfois à leurs toiles, n'ajoute rien à leur valeur mais cette étrangeté, nous devons la comprendre Ils peignaient avec un élan passionné, n'importe quel arrangement dont l'intérêt était

en rapport avec leurs recherches. Déjà incompris du public dans leur technique ils se souciaient peu de lui plaire dans le choix de leurs sujets ; peut-être même par bravade, avaient-ils la coquetterie d'étonner. Mais comme ces artistes sentaient profondément les subtilités que la nature offre en ses moindres effets, je crois qu'ils ont été sages en ne mettant aucun frein à leur spontanéité. Ils ont donné la mesure de ce qu'on peut demander à la couleur de puissance et de variété, éloignant sans hésitation toutes les habitudes conventionnelles de la technique.

Les impressionnistes ont peint, en faisant abstraction de ce que la mémoire apportait de clichés tout faits. Prenons par exemple une gerbe de blé ; celle-ci est normalement d'un jaune doré, et c'est ainsi qu'elle est gravée dans notre esprit. Pourtant, en silhouette sur un soleil couchant, éclairée le matin, ou reflétée dans certaines conditions, il peut arriver que son principe jaune disparaisse complètement, faisant place à une note rose, à un gris bleu, ou bien à un violet foncé. Les impressionnistes ont osé, pour la première fois, peindre une gerbe rose ou bleuâtre, si elle se présentait ainsi, en ne faisant aucune concession aux habitudes qui veulent que le blé soit jaune et

l'herbe verte. Ils ont encore abandonné une ancienne habitude chez les peintres qui fonçaient arbitrairement le premier plan de leurs tableaux, dans le seul but d'augmenter la perspective aérienne.

Chose étrange, ces novateurs ont atteint presque d'un coup le maximum de leur talent ; c'est entre 1872 et 1890 que se placent leurs meilleures productions ; mais les uns meurent et les autres se répéteront moins fortement ; puis, sans le rechercher, ils feront école, et leurs imitateurs ne verront pas que l'emploi du bleu et du violet par principe, est tout aussi formule que l'antique terre de Sienne.

Les impressionnistes ont, d'une façon générale, singulièrement éclairci la vision picturale de leurs contemporains. La voie était indiquée ; sans doute c'était une vérité de peindre clair, mais encore faut-il que le sujet s'y prête, et pendant vingt ans, nous avons vu d'innombrables toiles où l'on sentait que leurs auteurs avaient voulu voir clair à tout prix ; il fallait même, sous peine d'être un « pompier », voir violet, orangé et peindre indistinctement les ombres et les lumières en pleine pâte : Autant de choses empruntées sans les comprendre aux impressionnistes de la première heure.

Combien d'artistes doués ont fait de croûtailleuses guimauves, parce que les « Vieux tableaux » (c'est ainsi que sans préciser assez ils traitaient les écoles anciennes) étaient de la peinture « au jus » et noire.

Si quelques peintres ont su profiter de la vraie science des Sisley, Monet, Pissarro, Renoir, ceux-ci n'en restent pas moins les points lumineux: ils ont innové, et, dans leur technique, n'ont pas été dépassés.

Faut-il donc en revenir aux formules d'autrefois pour trouver en peinture une orientation nouvelle ; certes on ne verrait aucun inconvénient à retrouver un Titien, un Ruysdaël, un Latour ou un Corot, et ces seuls noms font trembler pour l'avenir. Qui mettra une maille de plus à cette chaîne de gloire ?

Mais la moindre fréquentation des musées et la moindre notion de l'histoire comparée des peintres permettent de se rendre compte que de nombreuses années doivent s'écouler, avant qu'une appréciation décisive puisse être donnée sur une époque.

Un fait évident, c'est que l'heure de vitalité intense et brève des impressionnistes comptera puissamment dans la direction picturale d'aujourd'hui et de demain. Leur art influera sur-

tout, sans doute, dans la compréhension du paysage. Tout n'a pas été dit dans ce sens : les Hollandais ont bien atteint un très haut style mais plus tard Théodore Rousseau réussit à moderniser leur vision ; Claude Lorrain a, mieux que personne, rempli ses ciels, et les fonds de ses paysages de cet éblouissement que donne le soleil, mais Corot, reprenant le thème, a ajouté sa souplesse et sa légèreté. Les impressionnistes arrivant à leur tour, nous devons tenir compte de la lumière nouvelle qu'ils ont apportée ; grâce à leurs leçons il est possible de compléter l'éducation de nos yeux, comme il fut permis aux musiciens d'augmenter leurs moyens de s'exprimer, à mesure que s'inventèrent des instruments nouveaux.

Dans leur manière, les impressionnistes semblent donc avoir tout dit, mais il faut reconnaître que les sujets qu'ils traitaient étaient restreints. Ils dédaignaient le plus souvent la peinture épisodique pour peindre ce que je me permettrai d'appeler l'épisode de l'effet, et, abandonnant la composition, s'en tenaient au fragment. Or pour un pas en avant, nous ne pouvons admettre un pas en arrière. Parce que nous regardons comment Sisley a étudié la nature, nous ne devons pas oublier de regarder avec

attention comment Poussin, autrefois, comprenait cette même nature. Analyse scrupuleuse de la couleur, sève débordante chez l'un, dessin savant, style chez l'autre.

Le désir d'allier ces recherches diverses a donné une directive nouvelle à quelques-uns de nos plus beaux peintres modernes.

Ne voit-on pas en effet le point de départ de cette réalisation chez René Ménard et Lucien Simon? Leur personnalité incontestable, n'a-t-elle pas pour parenté, avec la nature comme grand maître, les classiques et les impressionnistes ? Et est-ce qu'Albert Besnard serait lui-même, s'il n'avait tenu compte de ces réalités ? Je dirai plus, c'est que Puvis de Chavannes, qui ne fut pas seulement un maître parmi les décorateurs, mais un des plus grands parmi les paysagistes, avait su joindre à l'initiation reçue des Italiens, ce que les impressionnistes lui révélaient.

J'indique à dessein ces peintres, convaincu que leurs noms resteront; leur art dérive des mêmes sources ; ils doivent leur style aux grands maîtres anciens, et une part de leur technique aux recherches des impressionnistes. Ils prouvent ainsi quel vaste champ d'étude est réservé à l'avenir.

*
* *

Mais aucun art ne naît spontanément; nous avons recherché quel rôle jouaient les impressionnistes, et quelle impulsion ils pouvaient donner aux écoles à venir ; ne serait-il pas intéressant de connaître leurs maîtres ?

Certains diront : « Ils doivent à la nature seule .» — Et pourtant, s'ils n'avaient eu aucune connaissance des écoles passées, Monet, Sisley, Pissarro, Renoir n'auraient pas soudain, palette en main, inventé leur manière, et s'ils n'avaient pas travaillé ensemble, ils n'auraient pas eu entre eux une telle similitude car, si les dernières toiles de Renoir ne ressemblent pas aux récents tableaux de Monet, on n'en saurait dire autant de leurs œuvres signées 1875 par exemple.

Qu'eux tous aient avant tout étudié la nature, c'est l'évidence même, et la raison de leurs trouvailles. Mais on découvrirait facilement dans Delacroix le point de départ de leur métier. Le grand romantique acceptait sur sa palette, bitume, terre d'ombre, terre de Cassel, bleu de Prusse, mais par ailleurs il avait entrevu l'effet qu'on peut tirer de certaines couleurs en

les juxtaposant, en les entrecroisant. Comme le firent plus tard les impressionnistes, il préparait déjà des séries de tons chauds et froids, vibrants ou neutres et les posait sur la toile sans presque les mélanger.

Les impressionnistes se sont donc inspirés de Delacroix, mais de Fragonard aussi, et ils ont vu ce qu'avaient d'attirant ces pages claires et colorées, et comment certains tons purs, rouges ou bleus, pouvaient remplacer les accents bruns d'autrefois. Ils ont enfin trouvé en Claude Lorrain ce qu'il y a de plus au point dans leurs œuvres, l'unité de lumière. Ils ont compris, déjà réalisée chez lui, cette grande vérité que dicte le plein air, à savoir qu'il n'est pas un ton dans la nature, qui ne participe de celui qui est à côté, et qu'une parenté existe entre le terrain, les arbres et le ciel qui les éclaire.

Mais comme Claude Lorrain, comme Fragonard, comme Delacroix, les Impressionnistes ont ajouté à ce qui avait été dit avant eux, et leur place sera grande dans l'histoire de la peinture, parce qu'ils ont cherché la vie, professé le respect, et apporté la joie.

LES TENDANCES ACTUELLES DE LA PEINTURE

Si nous connaissons tous, les anciennes polémiques entre les partisans d'Ingres et de Delacroix, la lutte des Romantiques, et plus tard celle des Impressionnistes contre les ennemis de toute tentative nouvelle, nous ne nous souvenons pas assez des jugements déconcertants que les artistes ont entendus depuis que la critique existe : « François Boucher n'a pas de goût », écrivait Diderot. — « Je pense, disait Stendhal, que M. Saint-Esvre occupera dans l'opinion des amateurs une des premières places après Schnetz. Je lui vois pour concurrents MM. Sigalon, Léopold Robert, Delacroix, Delaroche » — On sait enfin de quelles invectives Théophile Gauthier couvrait Puvis de Chavannes.

Je ne crois pas que l'on pense aujourd'hui que Boucher n'avait pas de goût, que l'on com-

pare le talent de Saint-Esvre à celui de Delacroix, et que l'on discute sérieusement les profondes qualités de Puvis de Chavannes. Mais puisque les auteurs de ces lignes étaient eux-mêmes des hommes d'une grande valeur, nous pouvons admettre qu'il est difficile de juger sainement l'époque à laquelle nous vivons.

Au premier abord nous croyons que nulle période ne connut de plus ardentes querelles artistiques, que ce premier quart du xxe siècle. La passion semble se mêler de haine entre les partis. Il est probable que nous nous trompons et que, sur ce point, toute autre époque nous eût paru semblable. Nos juges feront, dans ce qui nous semble une Babel artistique, des classifications, facilitées par la chute nécessaire du grand nombre de ceux qui resteront sans lendemain.

Malgré la difficulté de la tâche, je ne puis passer sous silence une génération de peintres où bouillonne tant de sève. Ici je ne parlerai plus de technique, parce que notre école moderne adopte tous les métiers possibles et imaginables. J'essayerai seulement de percer le brouillard dans lequel nous vivons, d'expliquer l'évolution du mouvement auquel nous assistons et de prévoir les directives prochaines.

*
* *

Nos aînés ne connaissaient qu'un Salon officiel : « Les Champs-Elysées », que nous appelons aujourd'hui le salon de la Société des Artistes Français. Les maîtres de cette maison se sont toujours montrés sévères pour ce qui n'était pas leur vérité. Des peintres comme Delacroix, Corot, Rousseau, Manet, Puvis de Chavannes, furent longtemps malmenés et, avec eux, combien d'artistes remarquables.

Lorsqu'un homme de la qualité de M. Ingres tenait le gouvernail, on pouvait critiquer sa partialité, du moins s'inclinait-on devant sa valeur. Mais un Cabanel et d'autres encore, qui n'avaient pas le talent d'Ingres, eurent pendant de longues années une autorité analogue.

Il arriva que la presse, plutôt respectueuse dans son ensemble des situations acquises, descendit de leur piédestal les maîtres de l'heure, en faveur de ceux en qui elle croyait découvrir un nouveau Géricault, un Courbet, un Renoir. De leur côté, les jeunes perdaient patience. La somnolence béate de certains pontifes les irritait. Quelle vitalité pouvait-on

attendre d'un Gérôme, d'un Lefebvre, d'un Bouguereau ? De là à traiter tout ce qui est officiel de pompier, il n'y a qu'un pas.

*
* *

Vint l'ère de l'Art Nouveau ; on sourit maintenant en pensant aux formes tourmentées que les décorateurs en vogue vers 1895 et 1900 donnaient à leurs compositions. Il y eut fatalement dans ces recherches du mauvais et même du mauvais goût. Mais on voulait sortir de la formule stagnante et incolore dont on se contentait depuis Louis-Philippe et qui allait se vulgarisant, pour arriver à l'affreux, aux premières années de la troisième République.

De ce renversement radical des vieilles habitudes d'ameublement et d'ornementation n'est pas sorti encore un style véritable, mais le public commença à ouvrir les yeux et comprit que des intérieurs plus simples, plus sobres, plus harmonieux étaient désirables. C'est alors que les tentures unies combinées avec des étoffes servant l'ensemble, remplacèrent sur les murs et sur les meubles, les antiques tapisseries chamarrées et le velours grenat de nos pères. L'ornementation d'une maison ne s'acheta plus

en bloc au hasard dans un grand magasin, les dessus de cheminées aussi ennuyeux que pesants furent proscrits. On remplaça tout cela par des objets choisis parce qu'on les aimait, par une verrerie, par un grès, par un moulage, par des reliures ; on travailla en un mot pour la joie de l'œil comme l'avaient fait les auteurs de styles décisifs dont l'école française fut si riche jusqu'à l'Empire.

*
* *

Logiquement les peintres et les architectes-décorateurs ont toujours marché de pair. Lebrun est bien à sa place dans la somptuosité pompeuse des palais de Louis XIV. Boucher se situe tout naturellement dans un intérieur Louis XV comme David dans un ensemble Directoire ou Empire.

Les artistes doivent à cette période désignée sous le nom de « style moderne » une orientation nouvelle. Le salon des Champs-Elysées boudant à ces tentatives, on fonda d'autres salons. Ce fut d'abord le « Champs de Mars » devenu aujourd'hui le salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, puis le salon d'Automne, aux tendances plus avancées encore ;

enfin les Indépendants prirent une importance chaque année plus grande, et nous les avons vu ouvrir leurs portes dans le même Grand Palais qui abrite les autres salons officiels. Depuis les Impressionnistes, les jeunes générations toujours insatisfaites, cherchent et croient trouver la formule définitive. Ce sont, à tout instant, des explosions d'enthousiasme. Le mouvement en avant des peintres a cent fois dépassé celui qui naissait de la torpeur du vieux salon et de l'impulsion donnée par l'art nouveau. Pour s'expliquer cette course aux personnalités, ce désir impatient de tout transformer, il faut encore se souvenir que l'art est au pays qu'il représente ce que le pouls est au cœur. Or, notre génération fut destinée à voir les événements les plus formidables que le monde ait connus. Notre pays, appelé à fournir les efforts les plus inouïs, devait enfanter tout naturellement les artistes les plus audacieux comme il possédait déjà les plus sages.

Dans le sens de l'audace on peut aller loin ; une fois engagés dans cette route il n'y a plus de raison pour s'arrêter. Nous avons cependant l'impression qu'il est difficile de dépasser les libertés prises par certains peintres. Toutes les violences ont été tentées, tous les défis jetés

au bon sens ou du moins à ce que nous avons cru le bon sens, et nous avons entendu une école réclamer l'abolition du Louvre pour nous désintoxiquer. Cette note révolutionnaire nous étonne moins cependant que la vue de talents désaxés qui conçoivent toutes choses dans un chavirement perpétuel, transforment l'homme en puzzle, la nature en rébus, et se réclament de Poussin, de Le Nain, de David, et d'Ingres. Aujourd'hui un clan l'emporte n'admettant que les harmonies violentes, demain ce sera un autre qui regardera dans des lunettes noires. Chaque jour apporte ses contradictions. Nous les voyons dans les expositions, nous les suivons dans la presse. Car si nous connaissons des artistes, des amateurs et des critiques sincères, nous savons bien qu'il existe maintenant comme en tous temps, une pression dont le désintéressement est douteux.

La publicité méthodique, la spéculation des talents créent des génies parmi lesquels se trouve naturellement le plus grand peintre du monde. Mais son nom change chaque jour.

*
* *

La prolongation de cette instabilité serait

regrettable ; mais il ne faut pas s'impatienter ni se désoler de voir parfois triompher même la folie ; après tout ce qui a été exprimé en peinture dans les siècles passés, il n'est pas aisé d'apporter une valable transformation. Nous devons être reconnaissants aux peintres d'avant-garde de s'être aventurés dans tous les sentiers inexplorés. Si les essais de quelques-uns n'ont qu'une valeur relative parce que la spéculation encourage leurs interprétations fantaisistes, d'autres ont véritablement « risqué » leurs dons réels dans cette bataille dont un renouveau est l'enjeu.

Un style véritablement fort sortira de ces luttes, n'en doutons pas. Si l'heure des insignifiances de bons élèves en tutelle est morte, je ne pense pas que survivra longtemps celle de l'art sans règles ni métier. Nos jeunes gens se rendent compte qu'il est plus facile de faire des devinettes que de peindre comme Chardin, et recherchent volontiers ceux de leurs aînés qui, dans l'ombre, travaillent avec ferveur. Déjà on fait fête aux artistes qui osent s'exprimer dans une langue forte et saine, se rattachant à la grande tradition classique. L'heure de l'équilibre entre les dons de l'artiste et ceux du technicien reviendra et nous bénéficierons des

généreuses recherches que nous n'aimons pas toujours à présent dans leur crudité.

Sachons attendre, le temps se chargera de faire connaître les peintres qui représentent notre époque, sans se soucier du bruit ou du silence dont ils auront été l'objet.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVANT-PROPOS. 9

I. Caractère essentiel de l'artiste. 9

II. De l'équilibre nécessaire entre les dons naturels et la technique. 14

PREMIER LIVRE

Le métier du peintre. 25

PREMIÈRE PARTIE. — **Le Praticien.**

Chap. I. Préparation des couleurs. 32
II. Préparation des toiles. 48
III. Le vernis. 62
IV. La présentation des tableaux. 76

DEUXIÈME PARTIE. — **Le Technicien.**

Chap. I. Le dessin. 88
II. La couleur. 97
III. La matière. 122
IV. La composition. 134

TROISIÈME PARTIE. — **L'Artiste.**

Chap. I. La personnalité. 151
II. Le style. 161
III. L'interprétation. 171
IV. Les influences extérieures. 186

SECOND LIVRE

Du métier de quelques maîtres.. . . . 195

Chap. I. Titien. — Le Tintoret. 205
II. Rubens. 218
III. Rembrandt. 231
IV. Watteau.. 247
V. David. 258
VI. Prud'hon. 266
VII. Les Impressionnistes. 276

Réflexions sur les tendances actuelles de la peinture. . . 287

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

A. MEILLET
Professeur au Collège de France.
Directeur d'études à l'École des Hautes Études.

LES LANGUES DANS L'EUROPE NOUVELLE

Un vol. in-16. . . . . 7 fr. 50

Livre tout plein d'idées, de faits rigoureusement contrôlés. Personne en France — et probablement à l'étranger — ne connaît autant de langues modernes ou anciennes que M. Meillet. Personne aussi n'a étudié le langage d'une manière plus scientifique, ni autant réfléchi sur les problèmes généraux de la linguistique.

L. Laurand (*Les Études*).

J. LARGUIER DES BANCELS
Professeur à l'Université de Lausanne.

INTRODUCTION A LA PSYCHOLOGIE
L'INSTINCT ET L'ÉMOTION

Un vol. in-8. . . . . 15 fr.

Voici un livre de psychologie qui a pour nous la nouveauté et l'avantage de n'être pas construit sur le modèle des manuels que nous avons en France. Ceux-ci, quelles que soient souvent leur grande valeur et leur originalité, ont cet inconvénient d'être commandés par les programmes du baccalauréat et les traditions de la classe de philosophie ; obligés de ne laisser de côté aucune question et de distribuer leurs matières d'après un plan convenu, ils se ressemblent tous quant à la forme et la composition. M. Larguier des Bancels a conduit le sien librement, n'abordant que les sujets qui venaient dans la suite de sa pensée, les développant tout à son aise.

(*Revue Pédagogique.*)

PAYOT & Cie, 106, Boulevard Saint-Germain, PARIS

PAUL APPELL
Membre de l'Institut, Recteur de l'Université de Paris.

ÉLÉMENTS
DE LA
THÉORIE DES VECTEURS
ET DE LA
GÉOMÉTRIE ANALYTIQUE

Un vol. de la *Collection Payot* avec 57 figures dans le texte. **4** fr.

La géométrie analytique ainsi que la théorie des vecteurs sont d'origine française. Descartes d'une part, Cauchy et Poinsot de l'autre en sont les auteurs. Exposer les éléments de ces deux sciences, en appuyant les deux théories l'une sur l'autre, tel est le but de l'ouvrage.

GEORGES MATISSE
Docteur ès sciences.

LE MOUVEMENT SCIENTIFIQUE CONTEMPORAIN EN FRANCE
I. LES SCIENCES NATURELLES

Un vol. de la *Collection Payot* avec 25 figures dans le texte. **4** fr.

Ce premier volume d'un ouvrage destiné à faire connaître au grand public le mouvement scientifique contemporain en France, expose d'admirables découvertes françaises récentes en botanique, zoologie et biologie générale.

L'auteur a choisi parmi les savants les plus éminents dans chaque branche quelques-uns de ceux qui ont véritablement créé ou fait avancer la science. Il a analysé leur œuvre de façon approfondie, cherchant toujours à mettre en lumière les principes et les idées générales ayant une valeur scientifique et une portée philosophique.

(*La Croix.*)

ÉMILE MEYERSON

DE L'EXPLICATION DANS LES SCIENCES

Deux volumes in-8, ensemble. . . . . 40 fr. »

Expliquer les phénomènes, expliquer l'univers, est le but suprême de la Science, comme de la philosophie elle-même. Mais il y a antinomie entre l'instrument de notre connaissance, la raison, qui ne peut procéder que par le moyen de l'identité, et la réalité du monde, qui échappe perpétuellement à l'identification et dont l'essence est d'être irrationnelle. La réalité nous est-elle donc insaisissable ? Tel est le problème capital que pose et qu'élucide avec profondeur M. Émile Meyerson dans ce livre *De l'Explication dans les Sciences* qui devra désormais servir, pour employer une expression de l'auteur dans sa préface, de « prolégomènes à toute métaphysique future ».

(*La Nature.*)

Dr ACHALME

LES ÉDIFICES PHYSICO-CHIMIQUES

TOME I

L'ATOME

SA STRUCTURE, SA FORME

Avec dessins à la plume de M. Raoul Leclerc.

Un volume in-8.. . . . . 15 fr. »

...Un livre excellent, clair, hardi. On y trouvera les derniers progrès que nous devons à Perrin, à Weiss, à J.-J. Thomson. On y trouvera davantage encore : un essai de concrétisation. L'ensemble de ce volume constitue un tout séduisant, rationnel, propre à faciliter la spéculation scientifique ou philosophique et bien adapté à nos connaissances

(*L'Action Française.*)

PAYOT & Cie, 106, Boulevard Saint-Germain, PARIS

VILFREDO PARETO

TRAITÉ DE SOCIOLOGIE GÉNÉRALE

Deux volumes grand in-8, ensemble . . . . . **80** fr.

Un des efforts les plus puissants qui aient été faits pour comprendre les uniformités de l'histoire.

ADRIEN NAVILLE (*Journal de Genève*).

Cet ouvrage considérable est un travail énorme qui intéresse le lettré, l'historien, le philosophe au moins autant que le sociologue.

(*Le Mercure de France.*)

On connaît l'importance des travaux dus à ce savant maître. Son nouvel ouvrage : **Traité de Sociologie générale**, est un traité complet de sociologie dont on ne voit guère l'équivalent.

(*Revue générale de Droit.*)

Dr R.-A. REISS

Docteur ès sciences, Professeur à l'Université de Lausanne.

MANUEL DE POLICE SCIENTIFIQUE

(TECHNIQUE)

I. VOLS ET HOMICIDES

Préface de M. LOUIS LÉPINE, ancien préfet de police de Paris.

Un vol. in-8 avec 149 figures dans le texte. . . . . **30** fr.

Cet ouvrage est un véritable monument élevé à la science policière.

Dr EUG. STOCKIS (Liège).

On constate tout au long du premier volume que l'auteur a fait pour les criminels ce que le Fabre de la *Vie des insectes* a fait pour le scarabée sacré, avec la même patience et, si on peut dire, avec le même amour.

(*Le Temps.*)

PAYOT & Cie, 106, Boulevard Saint-Germain, PARIS (VIe).

RUDYARD KIPLING

LA GUERRE SUR MER

Préface de M. ÉTIENNE LAMY
de l'Académie française.

Un vol. in-16.. .. .. 5 fr.

Rudyard Kipling a mené tour à tour sur des chalutiers, des destroyers et des sous-marins, chacune des existences qui sont celles des hommes de la mer. De là, des récits qui donnent une puissante impression de vie, de vérité et d'art où, par cela même qu'il a subordonné la force de la matière à la force de l'esprit, les actions humaines à un ordre surhumain, réside une beauté qui ne se trouve égale en aucun autre livre de Kipling.

(Revue des Deux-Mondes.)

Du même Auteur :

LES YEUX DE L'ASIE

Traduit de l'anglais par FIRMIN ROZ

Un vol. in-16.. .. .. 3 fr.

Dans ce petit ouvrage, Rudyard Kipling nous montre « Les Yeux de l'Asie », les grands yeux naïfs des soldats Hindous ouverts sur les paysages et les mœurs de France et d'Europe. Par des lettres pittoresques et dans un savoureux dialogue, il nous fait part des étonnements et des admirations des hommes de l'Orient.

BINDING SECT. SEP 10 1970

ND
1260
G6

Goulinat, Jean Gabriel
La technique des peintres

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY